ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

29.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt

2019

CENTROAMERICANA

29.1 (2019)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico
Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral
Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-538-4

Actas del VII Coloquio-Taller de la Red Europea
de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

ESCENARIOS GLOCALES:
LECTURAS DESDE CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Sara Carini - Alexandra Ortiz Wallner - Tania Pleitez
(coords.)

10 y 11 de noviembre de 2016
University of Liverpool

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

CENTROAMERICANA

No. 29.1 (2019), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

DANTE LIANO
Doña Gloria Guardia (in memoriam).....7

SARA CARINI, ALEXANDRA ORTIZ WALLNER, TANIA PLEITEZ VELA
Centroamérica en movimiento. Introducción.....9

DANTE BARRIENTOS TECÚN
Por los intersticios y rincones de la literatura en Centroamérica. Autores olvidados y relecturas necesarias..... 15

ANDREA CABEZAS VARGAS
Las nuevas heroínas del cine centroamericano: de la historia a la ficción. Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas..... 33

SARA CARINI
«¿Has estado ya en Macondo?» Edición de textos caribeños en traducción y estereotipos. El caso de Rita Indiana 59

MICHELA CRAVERI
La libertad creadora de Delia Quiñónez entre plantas, barro y cielo..... 75

ANA LUCÍA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Familia y sistema moderno/colonial de género en Costa Rica..... 97

Emanuela Jossa
Espacios fluidos/detenidos. Movimiento y detención en cuatro cuentos centroamericanos 127

Marie-Christine Seguin
Practicar el transtextual, el transgredir y el transferir en la poesía. Nuevos espacios imaginarios en poemas de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico 149

Sergio Villena Fiengo
La internacionalización del arte contemporáneo costarricense 177

Instrucciones a los autores 207
Normas editoriales y estilo 207
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 209
Política de acceso y reuso 210
Código ético 210

DOÑA GLORIA GUARDIA
In memoriam

En mayo de este año, la literatura panameña, y, naturalmente la literatura hispanoamericana toda, ha perdido a una de sus grandes voces, con la desaparición de una elegante señora de la literatura, doña Gloria Guardia. Ella se dio a conocer muy joven, en 1961, con la publicación de la novela *Tiniebla blanca* (Madrid; Editorial Cultura Clásica y Moderna), que le hizo ganar la Medalla de Oro de la Sociedad de Escritores Españoles e Iberoamericanos. De allí en adelante su producción literaria y académica es profusamente premiada. Sus *Orígenes del modernismo* (1966) ganó el premio "Ricardo Miró" de Panamá, y en 1976 su novela *El último juego* le valió el Premio Centroamericano de Novela de la Editorial Universitaria Centroamericana. En el año 2000 fue finalista del Premio "Sor Juana Inés de la Cruz" de la FIL de Guadalajara con su novela *Libertad en llamas*. Ese mismo año recibe la Orden "Rubén Darío" de Nicaragua. Desde 1989 es miembro correspondiente de la Real Academia Española. Fue, además, presidente del PEN Club, sección América Latina.

Tantos reconocimientos premian una vida dedicada a la cultura y a la literatura, sea en la vertiente académica que en la de creación literaria. Gloria Guardia era miembro del Comité Científico de esta revista "Centroamericana" y debemos agradecerle su activa colaboración en la redacción de la revista. La recordamos con afecto, como una gran dama que se prodigó por la elaboración y la difusión de nuestra literatura, con envidiable talento y una gran preparación.

Descanse en paz.

Dante Liano

Centroamericana 29.1 (2019): 9-14
ISSN: 2035-1496

CENTROAMÉRICA EN MOVIMIENTO
Introducción

SARA CARINI
(Università Cattolica del Sacro Cuore)
ALEXANDRA ORTIZ WALLNER
(Freie Universität Berlin)
TANIA PLEITEZ VELA
(Universitat Autònoma de Barcelona)

El espacio centroamericano es el resultado de una producción social, histórica y discursiva, un «lugar de memoria, un palimpsesto que despliega las huellas de un sinnúmero de fenómenos interactivos con temporalidades desiguales» escribió Noëlle Demyk en 1995, perfilando con ello ya no solo una nueva perspectiva para comprender a la Centroamérica del pasado sino también la del futuro. Con la metáfora del palimpsesto, Demyk llamaba la atención acerca de la necesidad de incorporar una conciencia espacio-temporal sobre la relativización y el cuestionamiento de los límites y fronteras nacionales y regionales. Esta perspectiva, relacional y compleja, terminaría por instalarse como un punto de partida inherente al pensamiento crítico centroamericano contemporáneo: Centroamérica pensada desde su movilidad y desplazamientos. Así, espacios y temporalidades en contacto se convirtieron, especialmente en el contexto de la actual fase de globalización, en coordenadas ineludibles del espacio centroamericano y sus dimensiones locales, trans/nacionales, regionales y globales. Dante Liano (2016) continúa con esta línea de reflexión en un ensayo en el que se refiere al campo literario y, por extensión, al campo cultural centroamericano en general:

Al separar la literatura producida en Centroamérica de la literatura escrita en otras partes del mundo, corremos el riesgo de olvidar una dimensión más

general de nuestra literatura: su capacidad de ser leída y comprendida y apreciada más allá de las fronteras centroamericanas.

Este "más allá de las fronteras centroamericanas" contiene sin duda un sinnúmero de dimensiones, pero tal vez sea la del capitalismo y la era neoliberal la que mejor permite visibilizar uno de los capítulos más trágicos y dolorosos de la historia reciente del Istmo, el de la Centroamérica en tránsito, conformada por los "expulsados de la globalización" en palabras de José Luis Rocha (2010). Su impresionante trabajo precursor recorre el sistema de detención y deportación de los Estados Unidos, revelando la deshumanización que los y las migrantes de Centroamérica y México experimentan cada vez que emprenden el camino hacia el Norte o el Sur. Para Rocha, es imprescindible historizar el régimen de exclusión y ubicarlo debidamente en una prolongada historia de racismo, desigualdad e injusticia. Adelantándose por años a los análisis que, en el marco de la crisis migratoria de las caravanas migrantes, circulan desde 2018 globalmente, Rocha no se detiene únicamente en la denuncia de las violaciones de los derechos humanos que traen consigo las migraciones masivas; también señala el camino hacia un mundo más justo en el que los derechos de los migrantes y los derechos humanos básicos son y deben ser asumidos como un misma cuestión. El VII Coloquio-taller de la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica RedISCA retomó estas reflexiones para proponer un espacio de debate y reflexión críticas en un momento en el que las demandas por un mundo con justicia migratoria contrastan profundamente con la construcción de nuevos muros y la imposición de nuevos límites a la movilidad de personas y la circulación de bienes simbólicos.

Así, "Centroamérica sin fronteras" fue el tema principal del VII Coloquio-taller que se llevó a cabo los días 10 y 11 de noviembre de 2016 en la Universidad de Liverpool bajo la coordinación del Dr. Valdi Astvaldsson. La Universidad de Liverpool se convertía así en una anfitriona especial pues fue allí, durante un Seminario sobre Narrativa Centroamericana de Posguerra organizado en el mes de abril de 2010, que nació la idea de crear una red de estudios centroamericanos. RedISCA se fundaría oficialmente unos meses después en la ciudad de Berlín. En la última década, el interés por la región centroamericana ha ido abriéndose paso en las universidades europeas. Los

coloquios anuales de RedISCA, celebrados en la Universidad de Potsdam (2010), Universidad Católica de Milán (2011), Universidad de Aix-Marseille (2012), Universidad de Berna (2013), Universidad Libre de Berlín (2014), Universidad de Barcelona (2015), Universidad de Angers (2017), Universidad Católica de Milán (2018) y en este 2019 en la Universidad de Nantes, constatan que la región va adquiriendo, de forma gradual pero constante, mayor visibilidad en el escenario académico europeo.

El presente dossier reúne varios de los trabajos que fueron presentados y discutidos durante aquel VII Coloquio-taller en Liverpool. Los nueve artículos muestran una cartografía que da cuenta de las interacciones nacionales, regionales, transnacionales y transatlánticas de temas y cuestiones que van demarcando los énfasis y enfoques de las diversas investigaciones que están emergiendo de los estudios centroamericanos globales.

En el primer artículo, "Por los intersticios y rincones de la literatura en Centroamérica: autores olvidados y relecturas necesarias", de Dante Barrientos (Aix Marseille Université), se desarrolla una serie de reflexiones en torno al canon centroamericano, al mismo tiempo que se trazan algunas líneas para acercarse a una cartografía de los "olvidos". De esta forma, se hace referencia a dos casos paradigmáticos: Otto-Raúl González y Alfonso Enrique Barrientos. Al ilustrar esta dinámica, se cuestionan los cánones dominantes en un momento histórico puntual y se recupera a voces que se quedaron en los "intersticios y rincones" de las literaturas.

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore) continua con la línea de recuperación de voces centroamericanas en su artículo "Delia Quiñónez: la libertad creadora entre plantas, barro y cielo". A pesar de ser una de las poetas más singulares del panorama literario guatemalteco actual y, además, con un papel activo dentro del grupo *Nuevo Signo*, la poesía de Delia Quiñonez ha sido objeto de escasos estudios críticos en Guatemala y desconocida en el extranjero. Así, el artículo se plantea rescatar su figura humana y literaria, una obra que, por lo demás, perfila las contradicciones que emergen de los procesos de modernización en su país.

El artículo "Las nuevas heroínas del cine centroamericano: de la historia a la ficción. Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas", de Andrea Cabezas (Université d'Angers), propone un análisis de la

evolución del papel de las mujeres en el cine centroamericano a partir de los años 70 del siglo pasado hasta el periodo actual. En particular, la autora se concentra en el estudio de la relación que los personajes femeninos establecen con su propio contexto histórico de referencia, así como la recepción e impacto que estos mismos personajes tuvieron en el marco del contexto cinematográfico regional.

Emanuela Jossa (Università della Calabria) analiza en su artículo "Espacios fluidos/detenidos: movimiento y detención en cuatro cuentos centroamericanos" las representaciones de la globalización en la literatura centroamericana contemporánea. A partir de la premisa de que la globalización es un proceso desigual, enfoca dicha desigualdad desde las configuraciones del espacio. A través de las categorías de 'espacio fluido' y 'espacio detenido' indaga acerca de estas desigualdades en cuentos de Mauricio Orellana, Carlos Cortés, Claudia Hernández y Alejandro Córdova.

En "Familia y sistema moderno/colonial de género en Costa Rica", Ana Lucía Fernández (Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica) examina la institución de la familia heterosexual biparental eurocentrada en Costa Rica. En ese sentido, se refiere al papel que tuvieron las jerarquías sociales basadas en la imbricación de género y de 'raza'. A lo largo de su análisis, la autora, establece una conexión con el desarrollo del proyecto identitario de la nación costarricense, el cual se ha basado en el mito de la blancura étnica como condición de homogenización de las clases y ha sostenido a su esquema político y económico. De esta forma, se demuestra cómo dicha institución familiar va de la mano del proyecto identitario nacionalista, el cual ha dado como resultado las relaciones de subordinación, de dominación y de opresión de las mujeres racializadas costarricenses.

El artículo de Sergio Villena (Universidad de Costa Rica), titulado "La internacionalización del arte contemporáneo costarricense", cuestiona los métodos y las dinámicas de inserción y difusión de las artes visuales costarricenses en el mundo del arte centroamericano e internacional. A partir de un análisis sociológico de los métodos utilizados para "centroamericanizar" el arte costarricense, el autor cuestiona el modelo de difusión del "arte contemporáneo centroamericano" subrayando la parcialidad de los resultados

conseguidos por las políticas de promoción desarrolladas a partir de los años 90 del siglo pasado en el campo del arte de Costa Rica.

En "Practicar el transtextual, el transgredir y el transferir en la poesía. Nuevos espacios imaginarios en poemas de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico", Marie Christine Seguin (Institut Catholique, Toulouse) discute los procesos de homogeneización impuestos por las prácticas culturales contemporáneas reflexionando sobre el uso de los conceptos de transtextualidad, transferencia y transgresión en la producción poética contemporánea. La propuesta de la autora es que la tensión que se establece entre los términos utilizados en el ámbito poético y su valor desde el punto de vista histórico y social representa la vía de escape a los procesos homogeneizadores impuestos por la posmodernidad.

Sara Carini (Università Cattolica del Sacro Cuore) en "«¿Has estado ya en Macondo?» Edición de textos caribeños en traducción y estereotipos. El caso de Rita Indiana" se acerca a los problemas de interpretación que surgen a partir del desencuentro entre culturas. ¿Cuáles son los motivos que marcan la selección de obras en traducción? La autora destaca ciertas prácticas editoriales desde una mirada socio-literaria y para ello se vale de un estudio de caso: la edición italiana de la novela *Nombres y animales* de Rita Indiana. Lo anterior le permite poner en cuestión ciertas prácticas subalternizantes que subrayan estereotipos culturales.

En síntesis, por medio de un abordaje ecléctico de las realidades y las producciones culturales de Centroamérica y el Caribe, dentro y fuera de la región, es posible palpar su complejidad; una que cada vez más está siendo documentada, estudiada y repensada. El presente dossier quiere contribuir a impulsar esa nutrida reflexión.

Obras citadas

Demyk, Noëlle. "Los territorios del Estado-Nación en América Central: una problemática regional", en *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica* [en línea]. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1995. Disponible en internet: http://books.openedition.org/cemca/3211 DOI: 10.4000/books.cemca 3211, consultado: 04 de marzo de 2019.

Liano, Dante. "Formal and Thematic Tendencies in Central American Literature", en Astvaldur Astvaldsson (ed.), *Violence and Endurance. Representations of War and Peace in Post-War Central American Narratives*. Nova Publishers, New York 2016.

Rocha, José Luis. *Expulsados de la globalización. Políticas migratorias y deportados centroamericanos*. IHNCA-UCA, Nicaragua 2010.

Centroamericana 29.1 (2019): 15-32
ISSN: 2035-1496

Recibido: 15 de octubre de 2018
Aceptado: 18 de diciembre de 2018

POR LOS INTERSTICIOS Y RINCONES DE LA LITERATURA EN CENTROAMÉRICA

Autores olvidados y relecturas necesarias

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Aix Marseille Université - Caer)

Resumen: En todas las literaturas hay autores/as que se convierten por razones diversas (discurso crítico, difusión, propuestas creativas innovadoras y originales, ruptura de normas, etc.) en figuras representativas, canónicas, y que son considerados como piezas claves del sistema literario. Y, a la vez, en todas ellas se da el reverso: autores que por razones semejantes pero en sentido contrario, terminan por quedarse en los intersticios y rincones de las literaturas. En los sistemas literarios periféricos (como es el caso de las literaturas de Centroamérica), es posible que los olvidos sean muy numerosos, al punto de convertirse, en cierta forma, en un tipo de norma. En este estudio proponemos, primero, algunas reflexiones acerca del canon en Centroamérica y luego trazar algunas líneas de una cartografía de los 'olvidos' y abordar casos paradigmáticos (Otto-Raúl González y Alfonso Enrique Barrientos), que ilustran esta dinámica y que terminan por cuestionar los cánones dominantes en un momento histórico dado.

Palabras claves: Cánones – Márgenes – Centroamérica – Otto-Raúl González – Alfonso Enrique Barrientos.

Abstract: «Through the Interstices and Corners of Central American Literature. Forgotten Authors and Required Re-readings». In every literature, there are many authors who turn into representatives and canonical characters for various reasons (critical discourse, diffusion, innovative and original proposals, normative breakdown etc.) and who are considered as key elements of the literary system. The opposite situation also happens: some of them ends up in the depths of literature. Situation that regularly happens in the peripheral literary systems (such as the Central American one) and which become a kind of norm. In this study, we first propose some reflections about the Central American canon, then we suggest a cartography of the 'forgotten ones' and finally we will discuss paradigmatic cases (Otto-Raúl González and Alfonso Enrique Barrientos) which illustrate that dynamic and question the dominant canon at a given historical time.

Keywords: Canons – Margins – Central America – Otto-Raúl González – Alfonso Enrique Barrientos.

En todas las literaturas hay autores/as que se convierten por razones diversas (discurso crítico, difusión, propuestas creativas innovadoras y originales, ruptura de normas, etc.) en figuras representativas, canónicas y que son considerados/as como piezas claves del sistema literario. Y, a la vez, en todas ellas se da el reverso: autores que por razones semejantes pero en sentido contrario, terminan por quedarse en los intersticios y rincones de las literaturas. En los sistemas literarios periféricos (como es el caso de las literaturas de Centroamérica) es posible que los olvidos sean muy numerosos, al punto de convertirse, en cierta forma, en un tipo de norma. En este estudio proponemos trazar algunas líneas de esos olvidos y abordar algunos casos paradigmáticos (Otto-Raúl González y Alfonso Enrique Barrientos), que ilustran esta dinámica y que terminan por cuestionar los cánones dominantes en un momento histórico dado.

I.

Si se hace una revisión de las diferentes historias contemporáneas de las literaturas de Centroamérica, de las antologías nacionales (o 'antojologías', como diría Miguel Ángel Asturias) que se han confeccionado en los diferentes países del Istmo, probablemente lo primero que salte a la vista sea la inusitada cantidad de autores. Y después, el número muy elevado de ellos cuyos nombres y obras han pasado al olvido o en el mejor de los casos a los márgenes de la literatura. Algunos de ellos son, con alguna frecuencia, citados, evocados, aludidos pero nunca o muy raramente estudiados. Un estudio cuantitativo del porcentaje de trabajos críticos por número de autores daría fácilmente cuenta de tal desproporción. Es allí en donde entra en juego el canon o los cánones. Algunos de estos 'olvidados' o 'marginados' se encontraron en dichas categorías como resultado de las condiciones socioeconómicas, culturales, editoriales y políticas del Istmo. Y en época reciente como consecuencia de los

conflictos internos que se sucedieron en la región, así como por los debates y luchas político-ideológicas que éstos generaron.

Esto puede observarse en particular en cuanto a los procesos contrastados de recepción que ha conocido la llamada «lírica de la lucha armada». En efecto, como ya fue estudiado por diferentes críticos (John Beverly, Marc Zimmerman, Arturo Arias, Werner Mackenbach, Mario Roberto Morales)[1] durante los conflictos armados en Centroamérica, el género poético gozó no sólo de una abundante producción desde diferentes estratos sociales sino también de una no menos considerable difusión y atención crítica que trascendió las fronteras de la región y dio lugar a traducciones (recuérdese entre otros el libro de Roque Dalton, *Les morts sont de jour en jour plus indociles*, Paris, Maspero, 1975, traducción de Fanchita Gonzalez Batlle), a compilaciones antológicas tanto en español como en otros idiomas, tal la conocida antología de Roberto Armijo y Rigoberto Paredes, *Poesía contemporánea de Centro América*, publicada en Barcelona en 1983.

Pero ya en el período histórico de la llamada posguerra, quizás más específicamente a partir de los años 2000, la atención crítica y mediática en torno a la poesía principió a decaer, aunque ello no quiere decir un abandono de su producción e incluso de su recepción crítica. Ello se demuestra con la 'eclosión' de una poesía maya contemporánea escrita por mujeres y hombres en Guatemala o por la producción poética de afrodescendientes en el caso de Costa Rica por ejemplo, como lo señala Magda Zavala en su trabajo "Poesía, género y étnia en Centroamérica", en donde apunta:

[1] J. BEVERLY – M. ZIMMERMAN, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, University of Texas Press, Austin 1990; A. ARIAS, *Gestos ceremoniales. Narrativa Centroamericana 1960-1990*, Artemis & Edinter, Guatemala 1998; W. MACKENBACH, "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2017, 15, en <istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html> (consultado el 10 de octubre de 2016); M.R. MORALES, *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Universitaria, Guatemala 1994.

> En el presente, las poetas que reivindican la etnia, suelen conservar las denuncias de género, mientras que las jóvenes poetas criollas parecen abandonarlas, más por el efecto de la corriente estético-ideológica más fuerte en esta época. Sin embargo, en América Central no parece haber acabado la necesidad de las reivindicaciones, ni la disposición de la poesía a acogerlas. La aparición y circulación de estos textos lleva a la ineludible necesidad de revisar la historia de la literatura o literaturas de la región, ofreciendo a estas expresiones el lugar que merecen, en clara interpelación al canon aceptado[2].

Una revisión de los estudios críticos publicados en la revista *Centroamericana* y en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, da cuenta de la presencia del trabajo crítico sobre la poesía (véase en especial el monográfico "Ernesto Cardenal, Roque Dalton y la literatura centroamericana" publicado en 2005 por la revista *Istmo*)[3], pero a la vez de su relativa escasez. Este dato es comparable a lo que ocurre, por ejemplo, en los trabajos académicos (tesis, memorias de máster) de la universidad francesa. Puede constatarse que hace un par de décadas, estos se centraban particularmente en la poesía nicaragüense, piénsese en los trabajos de Claire Pailler en la Universidad de Toulouse o de Adriana Castillo de Berchenko en la Universidad de Perpignan y de Aix-en-Provence[4]. Los estudios de este tipo se han desplazado preferentemente hacia lo narrativo, como lo demuestra el hecho de que varias tesis sobre novela centroamericana se han presentado en los últimos años. En 2014 en Aix-en-Provence y en Bordeaux, Julie Marchio y Sergio Coto-Rivel defendían sus tesis de doctorado: *De l'esthétique de la trace: Mémoire, Histoire, Récit dans l'oeuvre de six romancières centraméricaines actuelles (1990-2007)* y, *Le*

[2] M. ZAVALA, "Poesía, género y etnia en Centroamérica", *Centroamericana*, 2007, 12, pp. 139-140.

[3] *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2005, 11, en <istmo.denison.edu/n11/index.html> (consultado el 5 de febrero de 2019).

[4] C. PAILLER, *La poésie au-dessous des volcans*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1988; C. PAILLER, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Centre Régional de Publication de Toulouse, Editions du CNRS, Toulouse 1989. A. CASTILLO DE BERCHENKO, "El vuelo creador de la palabra. Reflexión acerca de los talleres de poesía nicaragüenses", *Ventanal*, 1983, 7, pp. 21-30.

roman centre-américain contemporain: fictions de l'intime et nouvelles subjectivités[5]. Apenas dos años después en París, Sorbonne Nouvelle 3, Nathalie Besse presentaba una investigación para su HD[6] sobre la novela nicaragüense: *La littérature nicaraguayenne contemporaine: révolution, désillusion, reconstruction*. De la misma forma, las realizaciones sobre poesía aunque menos frecuentes no faltan. Recordamos la tesis de Sandra Gondouin en Aix-en-Provence: *La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale: Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010)*, 2011; o bien, la publicación *Poesía Total (1959-2004)* de Roberto Sosa en las Presses Universitaires du Mirail (2006) con prólogo de Claire Pailler. De manera que es evidente una modificación del canon pero sin que ello implique una dominación absoluta del 'nuevo'. En un trabajo titulado "El canon literario argentino según Borges", su autor Pedro Luis Barcia explica lo siguiente:

> El canon, obviamente, es un constructo, obra de un hombre con alguna forma de autoridad, o de un grupo, corporación o institución con poder de proyección intelectual y cultural; o bien, se genera por un gradual avance del consenso del lectorado de un momento, época, país o lugar. O es una gestación electiva esponánea o nace de una acción basada y programada.
> Nunca, en una cultura o en un país, hay un solo canon vigente, sino la convivencia de varios, manifiestos o tácitos, pero operantes: un canon oficial, otro pedagógico, otro marginal, etc. El canon es un producto amasado con selecciones y desprecios, con olvidos y memorias. Su fundamento va desde lo hedónico hasta lo programático ideológico. Los juegos de variados intereses –políticos, religiosos, sociales– operan en torno a él y lo moldean[7].

[5] Lucie Dudreuil presentó también en la Universidad de Bordeaux una tesis sobre sociolingüística del Caribe costarricense en la cual una parte está dedicada a las manifestaciones poéticas: *Revendications sociolinguistiques et identitaires de la population caribéenne au Costa Rica* (2016).

[6] Habilitation à Diriger des Recherches.

[7] P.L. BARCIA, "El canon literario argentino según Borges", *Revista de Literaturas Modernas*, 1999, 29, en línea <www.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2380/barciarl modernas29.pdf> (consultado el 10 de octubre de 2016).

Así, se podría postular que en las literaturas centroamericanas actuales (desde el período de la postguerra), la narrativa, la novela en particular, aparece como el canon dominante, y las razones pueden ser múltiples desde las cualidades propias de la producción, su novedad y aportes inéditos, las políticas de los mercados editoriales, hasta las preferencias particulares de los críticos y lectores[8]. El caso es que a partir de la constitución de un canon (sea éste cual sea) la consecuencia obvia es la constitución de otro corpus, la de los 'olvidados' o 'marginados'. Fenómeno que, además, se produce en mayor o menor medida en todas las épocas y particularmente en los países periféricos por sus múltiples dependencias (económica, política, cultural). Por otra parte, no hay que olvidar que en Centroamérica, la escasez general de los tirajes y su reducida difusión (salvo muy contadas excepciones en el caso de autores contemporáneos como Rodrigo Rey Rosa, Horacio Castellanos Moya, Gioconda Belli o Sergio Ramírez) ha contribuido a engrosar la lista de aquellas categorías. En un trabajo del investigador español Cecilio Alonso titulado "Sobre la categoría canónica de *raros* y *olvidados*"[9], se señala que en el período de la postguerra civil española se dio el fenómeno del olvido de un grupo de escritores, narradores y dramaturgos, que antes de 1939 habían sido muy difundidos y populares y que incluso después de 1975 ya no fueron 'rescatados'. Propone entonces la etiqueta de «raros y olvidados» para designar a dichos autores de la literatura española del primer tercio del siglo

[8] Al respecto Walter Mignolo opina: «No obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social». W. MIGNOLO, "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina" en C. RINCÓN – P. SCHUMM (coords.), *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, *Nuevo texto crítico*, 1994-1995, 14/15 [monográfico], pp. 23-36.

[9] En *Anales de literatura española*, 2008, 20, en línea en la Biblioteca virtual Cervantes <cervantesvirtual.com/obra/sobre-la-categoria-canonica-de-raros-y-olvidados> (consultado el 10 de octubre 2016).

XX ya que ésta «tiene valor canónico colectivo en el sentido de que viene a llenar simbólicamente el vacío producido por la destrucción del entramado cultural cuyo desarrollo culmina en la 2ª República»[10]. Cabría preguntarse si una categoría semejante no sería operatoria en el caso de algunas literaturas centroamericanas (Guatemala, El Salvador, Nicaragua) afectadas por los conflictos armados. Por otro lado, el mismo autor se interroga acerca de la pertinencia y el valor del rescate de ese corpus:

> ¿Qué hacer con ella? ¿Dejarla a su suerte? La memoria de la producción literaria nacional sólo puede concretarse en una especie de inventario general ajeno al acto lúdico de la lectura, cuya función primordial es la conservación y disponibilidad del corpus histórico que la constituye. Es decir, que el destino natural de los residuos extra canónicos al agotarse el sentido estético de cada ciclo literario está en la biblioteca, una biblioteca ideal donde no se produzcan expurgos. En ella se complementa el canon y se manifiestan reflejos de su vitalidad. Por ello el destino material de esta producción no canónica, que el paso del tiempo ha de convertir en fuente histórica, ha de ser su conservación recuperable. En consecuencia, si la selección del canon estético corresponde con todo derecho a la crítica, la preservación de la memoria global parece cometido propio de la historia literaria[11].

Sin duda esta es una de las tareas que espera a los estudios literarios centroamericanistas. Esa 'memoria global' de la literatura centroamericana podría conformarse en gran parte, por cierto, por medio de la digitalización de ese otro corpus olvidado y marginado, lo que permitiría un amplio acceso a esa producción.

II.

Haciendo un breve recorrido no exhaustivo por algunas épocas o períodos de la literatura centroamericana, es posible establecer ciertos puntos de una cartografía literaria del 'olvido' o la 'marginalidad' que habría que ir

[10] *Ivi,* p. 11.

[11] *Ivi,* p. 13.

completando. No hace falta retroceder hasta la etapa colonial, el siglo XIX o principios del XX en donde las ausencias forman legión para determinar los componentes de ese amplio corpus 'otro'.

Acaso un intento de cartografía de los 'olvidados' o 'marginales' en el siglo XX podría comenzar con el 'gran solitario' Salomón de la Selva. El poeta nicaragüense tuvo una existencia extremadamente ajetreada y en los límites, que lo llevó a instalarse durante un tiempo en los Estados Unidos y sobre todo a participar en la Primera Guerra Mundial como lo deja apuntado en el prólogo de su obra poética más famosa publicada en México en 1922, *El soldado desconocido*, poemario testimonial de la guerra: «Explico –dice– que tuve la buena suerte de servir, voluntario, bajo la bandera del Rey Don Jorge V, enseña que fue de la madre de mi padre. Por eso pude escribir este poema»[12]. La literatura transnacional ya tenía en él a un extraordinario representante, pues la referencialidad de su poemario no remite específicamente a Nicaragua, sino a Europa (Flandes, Londres); se trata también de un autor bilingüe[13], dio varios libros en inglés, *Tropical Town and Other Poems* (New York, 1918), *A Soldier Sings* (Londres, 1919),

[12] S. DE LA SELVA, *El soldado desconocido*, Educa, San José 1971, p. 9. De este poemario dice Julio Valle-Castillo: «realista, confesional, vivencial, aún más, autobiográfica, que no teme y más bien gusta de señalar y presentar lo feo, lo prosaico, lo vulgar». En S. DE LA SELVA, *Antología Mayor*, acróasis y selección de Julio Valle-Castillo, Fundación UNO, Managua 2007, p. 40.

[13] El bilingüismo o plurilingüismo es un fenómeno interesante a considerar en las literaturas centroamericanas si se toma en cuenta que ello ya se manifesta desde algunos textos fundadores: el *Popol Vuh*, maya-quiché fue traducido al español a principios del siglo XVII por Fray Francisco Ximénez, la *Rusticatio Mexicana* (1781) de Rafael Landívar se escribe en latín. Sobre estos fenómenos lingüísticos véase nuestros estudios: "Modalidades del mestizaje y del multilingüismo en las literaturas centroamericanas. La voz de Luis Alfredo Arango (Guatemala, 1935-2001)", en A. GASQUET – M. SUAREZ (eds.), *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, pp. 137-148, y "Conflit, cohabitation, revendication linguistique et culturelle dans les voix poétiques guatémaltèques: *de su vientre sopla un antiguo redoble de huracanes*" en C. LAGARDE (ed.), *Ecrire en situation bilingue*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2004, pp. 37-49.

además de ser, según Julio Valle-Castillo «iniciador de la poesía negrista»[14], de adelantar rasgos de la poesía conversacional y de la antipoesía. Por razones de espacio no me detendré en este poeta que fue muy lejos en nuevas propuestas estéticas, cayó estrepitosamente bajo el poder político en la postrevolución mexicana[15] pero ahora es necesario una relectura de su obra poética completa.

Partiendo de la segunda mitad del siglo veinte, en un intento de cartografía de los 'olvidados' y 'marginados' cabe poner de relieve, en el caso de la literatura guatemalteca, algunos autores de la llamada Generación del 40 en la cual destaca por supuesto Augusto Monterroso. A esa misma generación perteneció un poeta, narrador y ensayista de una poderosa fertilidad, cuya obra mayormente escrita en el exilio mexicano, brilla ahora por su ausencia, se trata de Otto-Raúl González (1921-2007). En 1943, durante la dictadura de Jorge Ubico, publicó un breve poemario que rompía con las formas tradicionales y anunciaba una poesía de corte político y claridad expresiva, *Voz y voto del geranio*. A más de medio siglo de su aparición, aquella *plaquette* poética de veinte poemas, cuyo título constituye un programa político y un ars-poética, no ha perdido de su vigencia si consideramos los procesos de intensa privatización y expropiación (saqueo) que se vive en la actual Guatemala en el marco de los proyectos de minería. En el poema "2. Residencia" dice:

> Pues la tierra es de todos y de nadie
> el geranio se propaga por la tierra;
> pues la luz es de todos y de nadie
> el geranio mora en la luz
> pues el agua es de todos y de nadie
> el geranio vive en el agua;
> pues el aire es de todos y de nadie
> el geranio se desplaza por el aire;
> el geranio está en la tierra

[14] DE LA SELVA, *Antología Mayor*, p. 45.

[15] *Ivi*, pp. 46-51.

y en el aire
y en la luz
y en el agua;

el geranio reside en todas partes[16].

La riqueza polisémica del símbolo geranio se despliega aquí en varios niveles, político, social, poético, trasmitiendo las ideas de solidaridad y las de compartir los bienes, adversando la ideología de la privatización de los bienes comunes. Si el poema fue elaborado en respuesta a un hecho histórico circunstancial (la dictadura ubiquista), lo trasciende y continúa dialogando con el tiempo contemporáneo. De ahí que su discurso participe no sólo de una memoria poética y política sino que a la vez puede intervenir en los debates para repensar la convivencia en las sociedades centroamericanas actuales. Con aquella colección de veinte poemas abría Otto-Raúl González su prolífica producción poética continuada en el exilio mexicano después de 1954; producción que incluye más de treinta poemarios, algunos de ellos de gran originalidad como aquel basado en el recurso de la sinestesia titulado *Diez colores nuevos* (1967), entre los cuales el color Anadrio que para el poeta es «el color de la alegría / y de la buena suerte»[17] o bien el color Enirio: «Actualmente podemos compararlo / a la brillante piel de los duraznos / de los húmedos huertos de San Juan Sacatepéquez»[18]. Una poesía lúdica, juguetona, ingeniosa acaso para dar a ver que no todo es siempre violencia y tragedia y puede haber espacio también para celebrar la existencia y darle espacio al humor en Centroamérica. Una obra que encuentra un punto de equilibrio entre la preocupación constante por los hechos sociales y cotidianos (de ahí que su obra pueda ser leída como un testimonio, un memorial poético) y la capacidad de jugar con las palabras, los temas y las cosas, como en el poemario *Coctel de frutas*[19], en que las frutas tropicales son motivos

[16] O.-R. GONZÁLEZ, *Voz y voto del geranio*, Ministerio de Cultura y Deportes, Ciudad de Guatemala 1994, p. 8.

[17] ID., *Diez colores nuevos*, Editorial Praxis, México 1993, p. 14.

[18] *Ivi*, p. 9.

[19] O.-R. GONZÁLEZ, *Coctel de frutas*, Casa de la Cultura, Tabasco, México 2000.

poéticos. Otras vetas muy trabajada por Otto-Raúl González son, por un lado, la poesía erótica (*Diamante negro*)[20] y aquella que recrea el lenguaje mítico y reinterpreta los símbolos prehispánicos de Mesoamérica: *Oratorio del maíz* o *Danzas para Coatlicue*[21].

Pero Otto-Raúl González produjo igualmente una obra narrativa que merece considerarse, además de libros de cuentos y microcuentos (*De brujos y chamanes* y *Gente educada*)[22], escribió lo que él consideraba como una trilogía de novelas cuyo orden es el siguiente: *El divino rostro*, que retrata la época de terror que se vivió durante la tiranía de Ubico; *El magnicida*, que retrata a su vez la caída del dictador y *Kaibil*[23] la cual aborda la opresión, crímenes y torturas a que el ejército y el Estado sometieron a la sociedad guatemalteca durante la época del terrorismo de Estado[24]. Esta última novela es narrada en parte desde la perspectiva de un kaibil, Juan Pérez Abaj; y desde una mirada a veces irónica, a veces sarcástica. Aunque estructurada desde una visión histórica utópica y 'romántica' interesa particularmente el intento de construcción del personaje Kaibil (o sea un victimario) desde su interioridad, su accionar y sus pensamientos.

De esta misma Generación del 40 a la que perteneció Otto-Raúl González, pueden señalarse otros casos que se inscriben en el canon olvidado, como Carlos Illescas, Enrique Juárez Toledo y Alfonso Enrique Barrientos, por ejemplo. Me limitaré aquí a referir algunos aspectos de la producción de este último autor. En México, en donde preparó una tesis en la UNAM sobre Enrique Gómez Carrillo (bajo la orientación de Francisco Monterde y el

[20] O.-R. GONZÁLEZ, *Diamante negro*, Colección Sopa de Letras, México 1990.

[21] ID., *Oratorio del maíz*, Ediciones Finisterre, México 1970; *Danzas para Coatlicue*, Editorial Oasis, México 1983.

[22] ID., *De brujos y chamanes*, Editorial Universitaria, Guatemala 1980; *Gente educada*, Editorial Cultura, Guatemala 1997.

[23] *El divino rostro*, Editorial CONACULTA, México 1999; *El magnicida*, Editorial Artemis & Edinter, Guatemala 1987; *Kaibil*, Universidad Autónoma Metropolitana, México 1998.

[24] Esta información acerca de la idea de una trilogía novelesca nos la proporcionó el mismo autor en una carta personal fechada en marzo de 1998.

apoyo de Rafael Heliodoro Valle) trabajo que luego se publicaría en Barcelona[25], este escritor editó en las prensas del editor catalán Costa-Amic su libro de cuentos *La huella del maniquí*[26]. Ya antes había publicado en Bolivia *El negro* (cuento-teatro, 1959) y *Cuentos de Belice*[27]; como puede notarse por el título, este último libro citado ya traduce una tendencia a una desterritorialización de las literaturas nacionales. Aquí me detendré solamente en algunos aspectos de *La huella del maniquí*.

Los textos que componen esta colección son en su mayoría ambientados en el universo urbano, incluso algunos remiten a geografías fuera de Centroamérica ("El novio", Madrid); en el relato titulado "Heek", los personajes llevan nombres anglosajones y el espacio de las acciones es identificado como "Sinfield". En este cuento, un muchacho en motocicleta, Heek, en un acto temerario, de azar, de inconsciencia o de rebelión, o de ambos, juega con su destino, para «fastidiar a alguien» o al mundo. Al pasar frente a un camión cisterna intenta hacer caer un encendedor dentro de una ranura:

> Una ranura muy difícil de acomodar a la deportiva acción de fastidiar a alguien, no importaba quién fuera... Una ranura para sólo poder introducir el pequeño encendedor con su chispita encendida, viva, brillante. "Parece como si se tratara de fastidiar a alguien, como si cada uno de nosotros fuera acomodando sus acciones del mismo modo..."[28].

En su apariencia de gesto inconsciente, 'deportivo', la acción de Heek puede leerse como una rebelión en contra de una existencia en la que todo es fastidio. Es una suerte de proyecto de destrucción de un orden al cual el personaje no le encuentra sentido alguno. El sinsentido de la realidad genera en el personaje un acto 'explosivo', absurdo en apariencia, pero que no es sino el resultado de

[25] A.E. BARRIENTOS, *Enrique Gómez Carrillo 30 años después*, Ediciones Rumbos, Barcelona 1959.

[26] ID., *La huella del maniquí*, Costa-Amic, México 1962.

[27] ID., *Cuentos de Belice*, Centro Editorial del Ministerio de Educación Pública José de Pineda Ibarra, Guatemala 1961.

[28] ID., *La huella del maniquí*, pp. 23-24.

un vacío existencial y social. En *La huella del maniquí* también es representado el universo de los trabajadores, de los grupos populares (obreros, meseras) como en "Café de chinos" o en "El cohetero". En el cuento "El Hombre" es la clase media baja la que aparece representada. Este relato aborda uno de los fenómenos característicos de la sociedad contemporánea: la rutina y monotonía del trabajo de oficina. Ejercido éste por necesidad de sobrevivencia, acarrea consigo la frustración de los individuos y su decadencia moral. Aniquila la voluntad de rebeldía, la identidad propia, por el temor a perder el empleo, al jefe, a perder las magras comodidades que se han adquirido. Es por tanto la explotación a que el sistema somete a los individuos, y del cual no pueden liberarse por enajenamiento, lo que representa el texto. En el cuento, el tenedor de libros Pérez, sale desde hace treinta años de su casa a cumplir la misma rutina de su empleo, con resignación, hasta que un día decide cuestionar su universo y su propio comportamiento. Decide entonces romper el rito del horario y la dominación y planifica su propia liberación:

> Entró en el edificio de la empresa con aire decidido, al punto que las secretarias, no se atrevieron a soltar una murmuración. (...) Le vieron pasar otros empleados y unos más, otros menos, quedaron murmurando sobre el extraño gesto de hombría que le alentaba... Entró por fin, sin titubear, sin pedir permiso, al despacho del señor Morgan... Este le miró severamente, diciéndose a sí mismo "pero que osadía la de este empleadito.... Llega tarde... empuja la puerta donde dice 'privado' y se mete aquí como si fuera él uno de los accionistas..." (...) El tenedor de libros no le dio tiempo al señor Morgan de echar afuera aquella reflexión. Decididamente se lanzó sobre él y con violencia, puso fuera del escritorio cuantos papeles había allí (...) Después cogiéndole de las solapas, alzó al jefe de su asiento, como había visto hacer en algunas películas de gangsters norteamericanos, y le sacudió como si hubiese sido un monigote: -¿Eh...? ¡Viejo explotador!... Muy buenos días!... Con que firmando contratos leoninos, ¡eh Morgan!... ¿Con que poniéndose de acuerdo con magnates y con altos funcionarios...?[29]

[29] *Ivi*, pp. 181-182.

La tragedia contenida en el texto radica en que todo ese intento de rebelarse frente al sistema, no es sino un delirio del personaje mientras agoniza. A lo largo de su existencia, el tenedor de libros Pérez fue incapaz de asumirse como ser humano y no fue sino un engranaje más de la maquinaria explotadora. Personajes resignados, doblegados en su voluntad por un sistema basado en las desigualdades y la explotación, en el autoritarismo y el sometimiento, son los que se perfilan en varios cuentos de *La huella del maniquí*. Como se ve, la mirada del autor no se centra en la explotación propia del mundo agrario, más frecuente en la narrativa de la época, sino en la que surge en el contexto de la modernidad urbana. Esta abertura hacia nuevos espacios narrativos y nuevos temas alejados de la ruralidad tiene sin duda que ver con la experiencia de estos autores de la Generación del 40 con el exterior. En particular con México, a donde emigraron por razones de exilio político o de búsqueda de un medio más propicio para la práctica literaria. Un último punto quisiera destacar. Además de obras teatrales ("El Señor Embajador", "Molino de Gracia"), Alfonso Enrique Barrientos es también autor de una novela titulada *El desertor*[30], la cual por la fecha de redacción y de publicación puede considerarse como pionera de la llamada «novela de guerrilla», que luego se desarrollaría en los años 1980-1990. Debe destacarse igualmente su novela *Ancora en la arena*[31] la cual explora la veta de la narración psicológica en el contexto de la clase media, de poca práctica en Centroamérica en aquellos años.

Algunas conclusiones

Este somero repaso por algunos rincones de la literatura centroamericana (guatemalteca en particular) revela la necesidad de su ampliación para trazar una cartografía de 'olvidados y marginales'. El grupo Nuevo Signo, siempre en Guatemala, con poetas como Luis Alfredo Arango, Roberto Obregón, José Luis Villatoro, Francisco Morales Santos, requiere una reevaluación que sin

[30] A.E. BARRIENTOS, *El desertor*, Tipografía Nacional, Guatemala 1961.

[31] ID., *Ancora en la arena*, Tipografía Nacional, Guatemala 1972.

dejar de considerar su inscripción en un contexto sociopolítico y cultural dado, emprenda una reflexión acerca del tratamiento específico que le dieron al material poético y restituir como sugiere Michel Collot (*La poésie moderne et la structure d'horizon*)[32] la obra en su 'horizonte', en su relación con el mundo, el sujeto y el lenguaje. En El Salvador podría pensarse en los autores de la llamada Generación Comprometida de la que formó parte como se sabe Roque Dalton, pero igualmente otros autores como José Roberto Cea (*La guerra nacional*, 1992), Roberto Armijo (*Poemas europeos*, 1997; *El pastor de las equivocaciones*, 1997) o Alfonso Quijada Urías (o Kijadurías): *Toda razón dispersa. Antología (1967-1993)*, 1998; *Certeza de la duda*, 2005, cuya obra requiere relecturas actualizadas. En Honduras Rigoberto Paredes, José Adán Castelar, José González, por nombrar únicamente algunos nombres, a quienes Helen Umaña dedicó una serie de ensayos[33], ameritan de igual manera nuevas interpretaciones. Y así, la lista podría irse alargando. No se trata solamente de un ejercicio de arqueología literaria (lo cual no estaría ya mal), sino también de completar y comprender mejor los procesos literarios e ideológicos en Centroamérica, de reevaluar su pasado y su presente. La crítica conviene en que seguramente habrá nuevas canonizaciones, descanonizaciones, contracanonizaciones y exhumaciones, pero importa, más allá de esas circunstancias, por una parte, construir esa 'memoria global' de la literatura centroamericana, como herencia cultural, patrimonio colectivo, y por otra parte, mostrar que ella contribuye también a andar (como propone Arturo Taracena) por «el camino de la crítica histórica»[34].

[32] M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

[33] H. UMAÑA, *Literatura hondureña contemporánea (ensayos)*, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa 1986.

[34] Arturo Taracena se refiere en particular a la memoria del conflicto armado en Guatemala, pero nos parece que la literatura puede contribuir no sólo a la construcción de esa memoria sino igualmente a participar en la crítica de la historia. Esto dice Taracena : «Por supuesto, como primera necesidad de la memoria, los guatemaltecos tenemos la obligación de rescatar del olvido a los que han muerto, siguiendo el ejemplo paradigmático de comunidades como Rabina o

Bibliografía

AA.VV. "Ernesto Cardenal, Roque Dalton y la literatura centroamericana" [número monográfico], *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2005, 11, en <istmo.denison.edu/n11/index.html>.

Alonso, Cecilio. "Sobre la categoría canónica de *raros* y *olvidados*" en *Anales de literatura española*, 2008, 20, pp. 11-38, en línea en la Biblioteca Virtual Cervantes <www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-la-categoria-canonica-de-raros-y-olvidados>.

Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales. Narrativa Centroamericana 1960-1990*, Artemis & Edinter, Guatemala 1998.

Barcia, Pedro Luis. "El canon literario argentino según Borges", *Revista de Literaturas Modernas*, 1999, 29, en línea <www.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2380/barciarlmodernas29.pdf>.

Barrientos, Alfonso Enrique. *Enrique Gómez Carrillo 30 años después*, Ediciones Rumbos, Barcelona 1959.

Barrientos, Alfonso Enrique. *Cuentos de Belice*, Centro Editorial del Ministerio de Educación Pública José de Pineda Ibarra, Guatemala 1961.

Barrientos, Alfonso Enrique. *El desertor*, Tipografía Nacional, Guatemala 1961.

Barrientos, Alfonso Enrique. *La huella del maniquí*, Costa-Amic, México 1962.

Barrientos, Alfonso Enrique. *Ancora en la arena*, Tipografía Nacional, Guatemala 1972.

Barrientos Tecún, Dante. "Modalidades del mestizaje y del multilingüismo en las literaturas centroamericanas. La voz de Luis Alfredo Arango (Guatemala, 1935-2001)", en Axel Gasquet – Modesta Suárez (eds.), *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, pp. 137-148.

Barrientos Tecún, Dante. "Conflit, cohabitation, revendication linguistique et culturelle dans les voix poétiques guatémaltèques: *de su vientre sopla un antiguo*

Comalapa, o el esfuerzo que esa dirección ha hecho la Iglesia católica, pero, la memoria exige más que nombrar: es en el camino de la crítica histórica que ella encontrará el sentido de la justicia y ayudará a dejar atrás la estigmatización que pesa sobre los subalternos, los reprimidos, las víctimas». A. TARACENA, "Memoria e historia en torno al conflicto armado en Guatemala", en R. SPILLER ET AL., *Guatemala: Nunca más*, F&G editores, Guatemala 2015, p. 43.

redoble de huracanes" en Christian Lagarde (ed.), *Ecrire en situation bilingue*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2004, pp. 37-49.

Beverley, John – Zimmerman, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, University of Texas Press, Austin 1990.

Castillo de Berchenko, Adriana. "El vuelo creador de la palabra. Reflexión acerca de los talleres de poesía nicaragüenses", *Ventanal*, 1983, 7, pp. 21-30.

Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

Dudreuil, Lucie. *Revendications sociolinguistiques et identitaires de la population caribéenne au Costa Rica* [tesis doctoral], Universidad de Bordeaux, 2016.

González, Otto-Raúl. *Oratorio del maíz*, Ediciones Finisterre, México 1970.

González, Otto-Raúl. *De brujos y chamanes*, Editorial Universitaria, Guatemala 1980.

González, Otto-Raúl. *Danzas para Coatlicue*, Editorial Oasis, México 1983.

González, Otto-Raúl. *El magnicida*, Editorial Artemis & Edinter, Guatemala 1987.

González, Otto-Raúl. *Diamante negro*, Colección Sopa de Letras, México 1990.

González, Otto-Raúl. *Diez colores nuevos*, Editorial Praxis, México 1993.

González, Otto-Raúl. *Voz y voto del geranio*, Ministerio de Cultura y Deportes, Ciudad de Guatemala 1994.

González, Otto-Raúl. *Gente educada*, Editorial Cultura, Guatemala 1997.

González, Otto-Raúl. *Kaibil*, Universidad Autónoma Metropolitana, México 1998.

González, Otto-Raúl. *El divino rostro*, Editorial CONACULTA, México 1999.

González, Otto-Raúl. *Cóctel de frutas*, Casa de la Cultura, Tabasco, México 2000.

Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2017, 15, en <istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>.

Mignolo, Walter. "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", en Carlos Rincón – Petra Schumm (coords.), *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, *Nuevo texto crítico*, 1994-1995, 14/15 [monográfico], pp. 23-36.

Morales, Mario Roberto. *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Universitaria, Guatemala 1994.

Pailler, Claire. *La poésie au-dessous des volcans*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1988.

Pailler, Claire. *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Centre Régional de Publication de Toulouse, Editions du CNRS, Toulouse 1989.

Selva, Salomón de la. *Antología Mayor*, acróasis y selección de Julio Valle-Castillo, Fundación UNO, Managua 2007.

Selva, Salomón de la. *El soldado desconocido*, Educa, San José 1971.

Taracena, Arturo. "Memoria e historia en torno al conflicto armado en Guatemala", en Roland Spiller et. al., *Guatemala: Nunca más*, F&G, Guatemala 2015, pp. 37-46.

Umaña, Helen. *Literatura hondureña contemporánea (ensayos)*, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa 1986.

Zavala, Magda. "Poesía, género y etnia en Centroamérica", *Centroamericana*, 2007, 12, pp. 121-141.

Centroamericana 29.1 (2019): 33-57
ISSN: 2035-1496

Recibido: 16 de agosto de 2018
Aceptado: 28 de octubre de 2018

LAS NUEVAS HEROÍNAS DEL CINE CENTROAMERICANO: DE LA HISTORIA A LA FICCIÓN

Transformación de los personajes femeninos en las últimas cuatro décadas

ANDREA CABEZAS VARGAS
(Université d'Angers)

Resumen: El presente artículo pretende brindar un panorama de la evolución que ha experimentado la representación de los personajes femeninos en el cine centroamericano desde la década de los años 70 hasta el periodo actual. Nos interrogaremos particularmente sobre la relación existente entre los personajes femeninos y su contexto histórico, así como el impacto que ha tenido la inserción de las mujeres en el medio cinematográfico regional, en cuanto a la evolución de los personajes femeninos, su toma de espacio en la pantalla y su protagonismo como personajes principales. Después de trazar un breve recorrido confrontando tanto el documental como la ficción con la realidad histórica del contexto centroamericano, prestaremos un especial interés al análisis comparativo entre las producciones de las últimas décadas con el de los personajes del siglo XXI.

Palabras claves: Centroamérica – Cine – Historia – Género – Personajes femeninos.

Abstract: «The New Heroines of Central American Cinema: from History to Fiction. The Transformation of Female Characters over the Last Four Decades». This article seeks to provide a panorama of the evolution in the representation of female characters in Central American since the 1970s. In particular, we examine the relation that exists between the female characters and their historical context, as well as the impact that the insertion of these women has had on regional cinematography in regards to the evolution of the female characters, how they are portrayed on the screen, and their importance as leading characters. After tracing a brief review associating both the documentary and the fiction film with the historical realities of the Central American context, we give special focus to a comparative analysis of film productions since the 1970s and the evolution of their characters into the 21st century.

Keywords: Central America – Cinema – Genre – Female characters.

Desde que las mujeres cineastas empezaron a apropiarse del cine en Centroamérica, la visión de la mujer en la pantalla grande regional empieza a dar un giro progresivo en cuanto a la representación de los personajes, los temas abordados así como en cuanto a las estéticas narrativas y visuales. El presente artículo, inspirado y alimentado en gran parte por el material y los resultados de nuestro trabajo de tesis sobre el cine centroamericano contemporáneo, pretende en un primer lugar contribuir modestamente a los aportes ya realizados por María Lourdes Cortés y Valeria Grinberg Pla sobre la representación de la mujer en el cine centroamericano. En los artículos de Cortés "Mujer y madre en el cine centroamericano actual"[1] y "Centroamérica imágenes y mujeres"[2] así como en el de Grinberg Pla "Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura"[3] se despliega el interés pionero de un estudio académico de la representación de la mujer en la sociedad centroamericana. Estudios que en la escala internacional surgieron ya hace más de cincuenta años con los trabajos de las estadounidenses Molly Haskell[4] y Marjorie Rosen[5], las británicas Laura Mulvey[6] y Claire Johnston[7]. Dichos

[1] M.L. CORTÉS, "Mujer y madre en el cine centroamericano actual", *Cinémas d'Amérique latine*, 2004, 22, pp. 152-165.

[2] M.L. CORTÉS, "Centroamérica: imágenes y mujeres", *InterCambio*, 2002, 1, pp. 63-81.

[3] V. GRINBERG PLA, "Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura", *Mesoamérica*, 2013, 55, pp. 103-112.

[4] M. HASKELL, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* [1974], University of Chicago Press, Chicago 1987.

[5] M. ROSEN, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward/McCann /Georghegan, New York 1973.

[6] L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

[7] C. JOHNSTON, "Women's cinema as counter-cinema", en C. JOHNSTON (ed.), *Notes on Women's Cinema*, SEFT, London 1973.

estudios se expandieron progresivamente en otros países y en particular en el medio de los estudios feministas sin tener repercusiones en Centroamérica hasta los años 2000, con los trabajos de las académicas anteriormente citadas. Pretendiendo completar los acercamientos de Cortés y Grinberg, nos interrogaremos particularmente: ¿en qué medida la inserción de las mujeres en el medio cinematográfico regional ha permitido la evolución de los personajes femeninos, su toma en el espacio de la pantalla grande y su protagonismo como personajes principales? Del mismo modo nos preguntaremos ¿qué relación existe entre la representación de los personajes femeninos y el contexto sociohistórico en el que fueron concebidos?

Para tratar de responder a dichas interrogantes, brindaremos, en un primer lugar, un panorama general de la evolución que ha experimentado la representación de los personajes femeninos desde el surgimiento de la expansión de lo que nosotros hemos denominado «cine nacional» (surgido a fines de los años 70) haciendo un recorrido hasta la época actual confrontando tanto las películas de ficción como los documentales con la realidad histórica del contexto centroamericano. Prestaremos un especial interés al análisis comparativo entre las producciones de los años 70, 80 y 90 con respecto a las representaciones de las heroínas del siglo XXI, periodo en el cual se constatan los cambios más trascendentales.

Figuras del patriarcado

En la primera mitad del siglo XX, del esporádico cine centroamericano y salvo algunas excepciones, las películas realizadas en la región hasta los años 70 fueron centradas casi en su totalidad en personajes masculinos. Las mujeres ocupaban un papel secundario y en algunos casos casi nulo, como en el resto de la cinematografía mundial: «su presencia era a menudo la celebración de su

inexistencia»[8]. Asimismo los personajes femeninos encarnaban los valores de la mujer sumisa y abnegada, contaban con actitudes, costumbres y valores socialmente 'correctas' según las normas establecidas por la religión y la sociedad de la época[9]. Sin embargo, como lo señalan los estudios de Maulvey y Johnston en Inglaterra o los de Geniève Sellier y Noël Burch[10] en Francia, esto no difiere de la tendencia cinematográfica internacional de la época. Según Johnston el papel de la mujer en la pantalla grande, hasta los años 70, había servido para reforzar los estereotipos atribuidos a la mujer[11]. Los personajes femeninos que no entraban en estos patrones eran construidos a partir de lo que Laurent Jullier denomina «la unidad de opuestos»[12], los cuales eran presentados como una figura antiheroica de la mujer. En el cine centroamericano los personajes femeninos que acompañaban al héroe vehiculaban los valores sociales, representaban el modelo costumbrista y folklórico reproduciendo el discurso oficial que predominaba en la época: la mujer campesina, trabajadora, ideal de abnegación arraigado al patriarcado.

En la década de los setenta, el cine en la región centroamericana comienza a experimentar un avance insólito, gracias a la creación de centros nacionales de cine subvencionados por el estado en los casos de Panamá, Costa Rica y Nicaragua, el GECU (1972) y el Centro costarricense de producción cinematográfica (1973), INCINE (en 1979) respectivamente, o por la creación de grupos de filmación creados con la ayuda internacional producto

[8] ID., extracto de un texto publicado en la plaqueta de *Notes on Women's*, SEFT, London 1973; editado nuevamente por el *British Film Institute* en 1975 y reproducido con el título de "Le cinéma des femmes comme contre-cinéma", *CinémAction,* 1993, 67, p. 157.

[9] A. CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, thèse de doctorat en Arts (histoire, théorie et pratiques des arts), Université Michel de Montaigne, Bordeaux 2015, pp. 237-239.

[10] N. BURCH - G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* (1930-1956), Nathan, Paris 1996; G. SELLIER - N. BURCH, *Le cinéma au prisme des rapports des sexes,* Vrin, Paris 2009.

[11] JOHNSTON, *Notes on Women's*, p. 157.

[12] L. JULLIER, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris 2012, p. 44.

de los movimientos revolucionarios, como es el caso de Nicaragua y El Salvador. Sin embargo, con el surgimiento de los cines nacionales y el aumento de la producción local, en los años 70, el papel de la mujer en el cine regional no sufre cambios transcendentales. En este mismo sentido es de notar que pocas fueron las mujeres que incursionaron en la dirección fílmica. En esta década se destaca particularmente la directora del Centro costarricense de cinematografía, María de los Ángeles Moreno, quien fue la primera y única mujer centroamericana en haber realizado un documental durante la década de los 70. Su documental *A propósito de la mujer* fue realizado simbólicamente en 1975, año internacional de la mujer, con la intención de denunciar la opresión social infligida contra la mujer en Costa Rica. Bajo la misma línea de denuncia social pero esta vez bajo la cámara del nicaragüense Rafael Vargas Ruíz se filma en 1973, con una cámara de 16 milímetros, el cortometraje *Señorita*, el cual aborda los patrones sociales y particularmente religiosos impuestos a las jóvenes nicaragüenses de la época.

A excepción de estos documentales las escasas películas de ficción realizadas en este periodo particularmente en Guatemala (único país de la región en haber desarrollado un cine comercial gracias a su cercanía y sus relaciones privilegiadas con los estudios cinematográficos mexicanos y productoras como Pelmex)[13] tales como *Candelaria* de Rafael Lanuza (Guatemala, 1977) y *La muerte también cabalga* de Otto Coronado (Guatemala, 1976), cumplen con el modelo tradicional en el cual el papel protagónico es desempeñado por un personaje masculino. La trama de *Candelaria,* a pesar de llevar como título del film el nombre de un personaje femenino, gira alrededor de las aventuras y desaventuras de Juan Miguel, padre de familia, quien por razones económicas se ve obligado a marcharse a la ciudad en busca de trabajo dejando a su esposa Candelaria, y a sus dos hijos en el campo, con la promesa de buscarles una mejor vida. Después de experimentar múltiples infortunios en la ciudad y de pasar un periodo en la cárcel, Juan Miguel no deja de pensar en su amada

[13] M.L. CORTÉS, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2007, p. 203.

Candelaria. Por su parte, *La muerte también cabalga* gira en torno a los abusos cometidos en contra de las mujeres de un pueblo por parte de Borrayo, esbirro y socio de José, terrateniente explotador de campesinos. Este último perdona una deuda al humilde Lizandro a cambio de que se case con su hermana Isabel sin que ella comprenda el por qué debe casarse con este hombre. Dichas películas, notablemente influenciadas por el melodrama mexicano, presentan a la mujer bajo el prisma de una sociedad fuertemente arraigada al patriarcado y sirven de ejemplo para ilustrar algunos de los imaginarios sociales que se tenían de ella. En el primer caso la mujer campesina (madre y esposa abnegada) es presentada como un modelo e ideal de la sociedad mientras que, por el contrario, el personaje de 'la china' sirve de contraejemplo de los valores familiares y sociales. Razón por la cual después de haber vivido un gran número de aventuras, desdichas y de haber pasado por la prisión Juan Miguel está decido a regresar junto a su amada esposa sacrificándolo todo por ella. En el segundo caso, la mujer es presentada como un personaje sumiso, débil, víctima de abusos físicos, verbales y sexuales. Ésta no solamente es sometida a la imposición del sistema patriarcal, en el cual el hombre decide el futuro de la mujer, sino que además debe esperar ser rescatada de sus desdichas por el personaje masculino presentado como salvador. Aunque la tentativa de venganza de una de las mujeres pretende romper con la cadena de abusos y sumisión cometidos al género femenino, dentro de la diégesis, el filme retrata la fuerte impronta del machismo y el paternalismo vigentes en los años 70. En estas películas, la construcción de los personajes femeninos pone de relieve imágenes estereotipadas de la realidad. Por un lado la joven, ingenua, hermosa y virtuosa mujer campesina (personaje a la vez idealizado e inspirado en el modelo religioso de los valores católicos) contrasta con el personaje de la china, una mujer 'liberal' 'sin valores sociales' que trae desdichas al hombre; por otro lado, el personaje femenino es representado en su invisibilidad, como lo sugiere Johnston, quedando ésta relegada al papel de 'objeto' y no de 'sujeto' de la acción. Esta visión de la mujer cambiará paulatinamente en el cine regional en las décadas siguientes.

De insumisas a guerrilleras

Durante los años 80, con la expansión de las ideologías marxistas leninistas, la propagación de los movimientos revolucionarios y las guerras civiles en Nicaragua y El Salvador una nueva tipología de películas en torno a la guerra surge en la región. Bajo este género, y por la primera vez en la historia del cine en Centroamérica, las mujeres desempeñan personajes principales en la pantalla grande, encarnando así el rol de heroínas. El papel protagónico que liberan las mujeres dentro de los movimientos revolucionarios viene a romper con los roles tradicionales de la mujer en el seno de las sociedades centroamericanas. Lejos del papel tradicional de ama de casa y esposa, el cine registra y revela a través de diversos formatos (cortometrajes, mediometrajes, largometrajes documentales así como de películas de ficción) las nuevas tareas que desempeñan las mujeres durante la guerra. Cortometrajes documentales como *La mujer salvadoreña en la revolución* (El Salvador, ICSR, 1982), *Comité de madre*s (El Salvador, SRV, 1984,) *Clelia* (El Salvador, SRV, 1983) o largometrajes como *La historia de María* de Pamela Cohen et Monona Wali (El Salvador, 1989) y *Mujeres de la frontera* de Iván Argüello (Nicaragua, 1986) están centrados plenamente en personajes femeninos y sus roles durante la guerra.

*Comité de madre*s narra la lucha de un grupo de madres por encontrar a sus hijos desaparecidos estableciendo un paralelo con las mujeres de la oligarquía salvadoreña. El cortometraje documental *Clelia* presenta el testimonio de cinco mujeres guerrilleras quienes cuentan sus experiencias en prisión después de haber recibido la amnistía por parte del gobierno de la Unidad Nacional de Álvaro Magaña. Entre ellas, el documental rescata la figura de Lillian Mercedes Letona, conocida bajo el seudónimo de comandante Clelia, considerada por la guerrilla salvadoreña como una heroína de la guerra revolucionaria y asesinada en combate el 1° de agosto de 1983 contra las fuerzas revolucionarias y el gobierno de facto de El Salvador. *La Historia de María* se centra en la crónica del cotidiano de María Serrano, conocida como María Chichilco, comandante guerrillera. La película sigue el recorrido que realiza María, de pueblo en pueblo, por las montañas de Chalatenango. La cámara nos deja entrar en la esfera tanto pública como privada de María, madre y esposa, quien a los 39 años de edad decide convertirse en guerrillera mientras organizaba los

campesinos y formaba parte de la organización de la ofensiva militar que abrió las puertas para los históricos acuerdos de paz de 1992 con el gobierno salvadoreño[14]. Por su parte, *Mujeres de la frontera* es un largometraje de ficción basado en hechos reales que acontecieron en la ciudad de Jalapa en la frontera Norte de Nicaragua, específicamente en el pueblo de la Estancia durante la guerra civil nicaragüense. La película narra la historia de un grupo de mujeres quienes a causa de la guerra y tras haber sido desplazadas de sus pueblos encuentran refugio en la Estancia. Solas, ya que los hombres se encontraban combatiendo en las fuerzas revolucionarias (o habían sido asesinados), estas mujeres se hicieron cargo de todas las labores cotidianas incluyendo las de sobrevivencia para mantener a salvo a sus familias en una zona de guerra decretada de alto riesgo. La idea del filme le surgió al cineasta cuando visitó, en 1983, la región para la filmación del documental *Teotecacinte, el fuego viene del norte*. Dos años después logra concretizar su proyecto y realiza el rodaje entre los meses de diciembre de 1985 y marzo de 1986, la película fue estrenada el 9 de marzo de 1987 en conmemoración al día internacional de la mujer[15].

Paralelamente a las películas centradas en personajes femeninos, otras películas sobre el tema de la guerra muestran de igual madera el papel protagónico e histórico que tuvieron las mujeres en los años 80. Este es el caso *En el nombre del pueblo* realizada por los estadounidenses Frank Christopher & Alex Drehsler (El Salvador, 1985)[16], el documental filma la infiltración de estos cineastas extranjeros mientras siguen los pasos de la guerrilla salvadoreña

[14] J. FERRIGNO, "La Historia de María", *El Tecolote*, 31 de mayo 2010. En línea <http://eltecolote.org/content/es/arte-cultura/la-historia-de-maria/> (consultado el 4 de abril de 2016).

[15] K. GAITÁN, "El largometraje Mujeres de la frontera, 31 años después regresa al escenario", *La Prensa*, 3 de marzo de 2018. En línea: <www.laprensa.com.ni/2018/03/03/ cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario> (consultado el 4 de marzo de 2018).

[16] El título original de la película es *In the name of the people*, el documental fue filmado en El Salvador por los estadounidenses Frank Christopher y Alex W. Drehsler quienes durante 18 meses acompañaron las fuerzas rebeldes del FMLN.

durante su lucha contra las fuerzas armadas del país. En este recorrido los cineastas se encuentran con mujeres guerrilleras y no solamente capturan las imágenes de estas jóvenes en los campamentos durante los entrenamientos, sino que también entrevistan a algunas de ellas. Con el mismo interés, es filmado otro grupo de mujeres que colaboran en la logística de los campos, preparando los uniformes y la comida de la guerrilla. Otro ejemplo es la película *Nicaragua: No pasarán* del periodista y documentalista australiano David Bradbury (1984). Después de su llegada al país en 1983, Bradbury filma durante seis meses un trabajo documental sobre, según sus propios términos, «la guerra secreta» financiada por la CIA. En dicho material queda registrado igualmente de forma indirecta la participación de las mujeres en la guerra civil nicaragüense. En este mismo sentido se inscriben *La revolución cultural* de Jorge Denti (Nicaragua, 1980) y el *Noticiero n° 5: Campaña de alfabetización* de María José Álvarez (Nicaragua, 1980). En ambos documentales es demostrada la participación de las mujeres en las fuerzas revolucionarias no solamente como guerrilleras sino también como combatientes de la 'anticultura'[17] y el analfabetismo. En la película *Tiempo de audacia* (SRV, El Salvador, 1983) se refleja la labor de las doctoras que formaban parte del FMLN y curaban a los guerrilleros heridos. Estos son solamente algunos de muchos otros ejemplos en los cuales el papel activo de la mujer quedó registrado ante las cámaras que grababan parte de la historia en construcción, aunque esto fuese en algunas ocasiones de forma esporádica.

Sin embargo, a pesar de que en la pantalla se vieron reflejados los roles fundamentales que desempeñaron las mujeres en los conflictos armados en Centroamérica y aunque la participación histórica de éstas es presentada en algunos documentales como una realidad plenamente asimilada y aceptada por los diferentes grupos sociales, la realidad fue muy diferente. La aceptación de la mujer no fue tan fácil y espontánea como lo dejan interpretar ciertos trabajos

[17] Léase el término anticultura como lo contrario a cultura, es decir la falta del «conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico», según lo dicta la definición de la Real Academia española.

fílmicos. De hecho, la integración de éstas en el cine centroamericano se debe, por una parte, a la influencia de cineastas extranjeros. La llegada de documentalistas internacionales entre ellos las estadounidenses Pamela Cohen y Monona Wali así como la británica Jackie Reiter (quienes dedicaron una serie de reportajes y documentales a la participación de la mujer en la revolución) marcaron un precedente que vendrían a seguir las y los cineastas centroamericanos. Por otra parte, la presión de organismos de solidaridad internacional en querer mostrar el rostro femenino de la revolución en los países centroamericanos llevó a los diferentes grupos de cine de la región a integrar voluntariamente, y en ocasiones de forma edulcorada, las mujeres dentro de sus películas. Así lo confiesa el cineasta salvadoreño Guillermo Escalón:

> Por esa razón nos putearon en varias proyecciones: "¡No se ven mujeres!". En Nueva York, justamente, en el Consejo Mundial de Iglesias, que apoyaron, se pasó la película [La decisión de vencer] y alguna gente decía: "¡This is a macho trip!" ("¡Este es un delirio de machos!"). ¡Y sólo hombres! Y hay una escena en que Santiago habla y dice: "¡Compañeros en las trincheras, compañeros…" no sé qué putas y "compañeras en la cocina…!"[18].

Como lo testifica Escalón, la aceptación de las mujeres dentro de los grupos guerrilleros fue primeramente para tareas de tipo doméstico como lo deja en evidencia el comentario de su compañero Santiago, del mismo se puede ver en algunos de los documentales citados anteriormente. Por otro lado, la integración de la mujer tuvo también razones estéticas así lo afirma Escalón explicando el por qué aparece Marcela, una joven que observamos en el documental *La decisión de vencer* enseñándole a un hombre cómo usar las armas. Según Escalón, la escena fue montada y la joven no sabía como usar un arma, la razón principal de haber utilizado su imagen en el documental no era

[18] J. ÁVALOS – R. GRÉGORI, "Guillermo Escalón: 'II.1 Cine de guerra: *La decisión de vencer*' (entrevista)", *La Zebra. Letras y artes desde América, la Central*, 1 de enero de 2017. En línea: <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-ii-1-el-cine-de-guerra/> (consultado el 3 de enero de 2017).

estratégica: «Sí. Esa escena es algo falso. Pero no se filmó para complementar la ausencia de mujeres... Eso se hizo porque ella era muy bella... Es que era bella... la Marcela... Es que Marcela era...»[19]. El comentario del cineasta deja en evidencia la utilización de la imagen de la mujer como elemento 'objeto'[20], según la definición de Mulvey, dentro de un mundo masculino donde la inclusión de la mujer es aceptada o justificada por sus méritos y atributos físicos, testificando (fuera de los elementos metafílmicos) parte de la verdadera realidad de la posición de la mujer en los años 80.

En la esfera social la implicación de las mujeres con la revolución no era consentida por parte de la mayoría de las familias. En el documental *En el nombre del pueblo* Julia, una de las jóvenes guerrilleras, afirma haber escapado de su casa para integrar el ejército rebelde ante la rotunda oposición de su familia, con la cual no volvió a tener contacto. En los primeros minutos del *Noticero n° 5: Campaña de alfabetización* una de las jóvenes entrevistadas comenta como su madre se oponía radicalmente a su participación en la campaña de alfabetización ya que consideraba que formar parte del movimiento revolucionario no solamente era peligroso, sino que también era tarea de hombres. Sin embargo, a medida que pasa el documental y particularmente en las escenas finales, el discurso inicial de reticencia cambia y escuchamos los testimonios de las madres de algunas de estas jóvenes quienes afirman sentir orgullo de la labor realizada por sus hijas dentro de la revolución. Este discurso de orgullo patriótico, manifestado por la participación activa de las mujeres por un cambio consecuente en los dogmas de la sociedad, fue el que contribuyó a movilizar y motivar a otras mujeres a integrar las fuerzas armadas revolucionarias. Manipuladas o no por la campaña de propaganda revolucionaria, lo cierto es que estas imágenes dejan ver fragmentos de dos realidades: la participación histórica de las mujeres en tareas tradicionalmente desempeñadas por hombres, así como la lucha de éstas por lograr un espacio en la construcción activa de la historia de sus países.

[19] *Ibidem*.

[20] MULVEY, *Visual and Other Pleasures*.

En el ámbito del cine (así como en el de la fotografía) pocas fueron las mujeres en integrar los equipos de filmación. En Nicaragua se destacan las cineastas María José Álvarez y la hondureña Martha Clarissa Hernández, así como la encargada de edición y montaje nicaragüense Katy Sevilla, en México la salvadoreña Katia Lara se inició al cine desde la red de apoyo internacional con Centroamérica. Ellas como otras mujeres tuvieron una tarea ardua para hacerse aceptar en un medio tradicionalmente de hombres:

> Pero tuve que luchar mucho, los primeros dos, tres meses fueron de choque con el equipo de varones. Fue como irnos educando mutuamente, tuve que ser más tolerante y ellos tuvieron que darse cuenta de que tenían un problema de machismo muy fuerte[21].
> Entré a un mundo de machos. Mis compañeros eran como unos pitufos necios, unos machitos sueltos[22].

Las dificultades encontradas por Álvarez y Montealegre en el ámbito del cine no fueron casos aislados. Por el contrario, estos son ejemplos de una realidad generalizada hacia diferentes ámbitos y en distintas escalas[23]. Pero con perseverancia y estoicismo ellas logran abrirse una brecha en el séptimo arte regional siendo un ejemplo para las futuras generaciones.

En términos generales, y contrariamente al cine costumbrista de las décadas anteriores, en el cine de los años 80 los personajes femeninos demuestran un carácter fuerte, decidido, al mismo tiempo que reivindican el querer cumplir un papel productivo en la sociedad y contribuir así a un cambio social. Tanto las películas de ficción como los documentales tienen por particularidad haber capturado un periodo histórico que marcó no solamente la historia regional

[21] A. CABEZAS VARGAS, entrevista a María José Álvarez, cineasta nicaragüense [material inédito], Managua, Nicaragua, 25 de julio 2012.

[22] C. SALINAS, "Las mujeres jugamos un papel importante en la revolución sandinista", *El País*, 1 de abril de 2015. En línea <https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548_416185.html> (consultado el 27 de junio de 2016).

[23] Ver testimonios de otras cineastas en CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 195-196.

sino también la historia de las mujeres centroamericanas al enfrentarse y combatir contra el imaginario que se tenía de ellas.

Rompiendo el silencio

> Una película se convierte en un agente de la Historia en cuanto contribuye a una toma de conciencia.
>
> (M. Ferro)

Una década después, la cual coincide con el advenimiento de la tercera generación internacional de feminismo, emerge una ola de cineastas centroamericanas diplomadas de escuelas internacionales quienes, después de haber realizado estudios en el exterior, regresan a sus respectivos países para transformar la concepción tradicional de hacer cine y con ellas la forma de representar a las mujeres en la pantalla grande. Entre ellas, se destacan las cineastas costarricenses Mercedes Ramírez[24] quien cursó estudios en el Instituto de cine de Berlín, Maureen Jiménez[25] en la Escuela Nacional Superior Louis Lumière de Paris, Alexandra Pérez[26] en la Universidad de Boston, Isthar Yasin[27]en el Instituto de Arte de Moscú; así como las cineastas Gabriela Hernández[28], Hilda Hidalgo[29] y la panameña Pituka Ortega[30] quienes se formaron en Cuba en la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de

[24] Ramírez se graduó de la Academia de Cine y TV de Berlín en 1984, pero no es hasta finales de los 80 que la cineasta regresa a Costa Rica iniciando su carrera como documentalista en los años 90.

[25] Jiménez cursó en la Escuela Nacional Superior Louis Lumière de Paris a finales de los 80 e inicia su carrera en cine en los años 90.

[26] Pérez obtuvo una maestría en Realización Cinematográfica en la Universidad de Boston en 1992.

[27] Yasin finalizó la maestría en Artes del Instituto Estatal de Cine de Moscú VGIK en 1990.

[28] Hernández concluyó sus estudios en la carrera de dirección de la EICTV en 1991.

[29] Hidalgo se graduó de la carrera de dirección de la EICTV en 1993.

[30] Ortega cursó el Taller de Escritura de guion impartido por Gabriel García Márquez en la EICTV en 1994.

San Antonio de los Baños). Esta nueva generación[31] de directoras junto con las cineastas ya consagradas de la década de los ochentas (las costarricenses María de los Ángeles Moreno quien estudió en la BBC de Londres y Patricia Howell en el London Film Institut, la nicaragüense María José Álvarez quien efectuó estudios de fotografía documental en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Boston y la hondureña Martha Clarissa Hernández quien se formó directamente en el departamento de investigación de INCINE) van a cambiar, más que la concepción de la representación de la mujer, el mutismo social frente a las problemáticas de género vigentes en la sociedad. Lejos del modelo homérico (en su concepción heroica) y la visión emancipadora que se desplegaba de las heroínas de la revolución, en las películas de la década anterior, los años noventa van a engendrar una serie de documentales que ponen de relieve la condición subyugada que todavía mantenía la mujer en las sociedades centroamericanas de la época. Es importante recordar que al final de la guerra civil en Nicaragua y en El Salvador la mayoría de las mujeres, vuelven a sus familias y a sus hogares para desempeñar la misma función social que habían ocupado antes de la guerra, la de esposas y madres.

En efecto, en la práctica y con el fin de la guerra la condición de la mujer no es significativamente diferente al del periodo anterior. Las problemáticas que acarrean a las mujeres siguen siendo las mismas. Es así como las cineastas de los años 90 se proponen denunciar una serie de temas tabú que habían sido ocultados hasta entonces en el plano social como en el ámbito cinematográfico. Si el carácter militante y de denuncia sobre la condición marginal de la mujer en la sociedad apareció ya en algunos documentales de épocas anteriores como *A propósito de la mujer* de María de los Ángeles

[31] Entiéndase aquí el término generación como la relación con el contexto de creación artístico, inscrito en un movimiento, es decir «el conjunto de una técnica en desarrollo» donde «cada generación aporta alguna innovación en comparación a la generación precedente» (diccionario "definicion.de", en línea <definicion.de/generacion/>, consultado el 27 de octubre de 2018). En el presente artículo el término generación es utilizado para referirnos a cineastas que realizan estudios cinematográficos o que desarrollan su carrera como cineastas en la misma década.

Moreno en 1972 y *Dos veces mujer* de Patricia Howell en 1982, éstos fueron casos aislados. Las películas de los años 80, incluso aquellas realizadas por mujeres, carecían de una conciencia directa de género; del mismo modo, las mujeres que integraron las fuerzas revolucionarias no reivindicaban específicamente una lucha por la igualdad de las mujeres, aunque esto no significa que posteriormente no asumieran una conciencia o no defendieran la igualdad de género[32]. No es hasta la llegada de los años 90 que un grupo consecuente de cineastas mujeres va a expandir el documental social como medio subversivo de protesta. En este periodo se desarrollan documentales centrados en temas como el machismo y la violencia doméstica infligida a mujeres, temas palpables en documentales como *Historia de las mareas* de Hilda Hidalgo (Costa Rica, 1995), *Bajo el límpido azul de tu cielo* de Hilda Hidalgo y Felipe Cordero (Costa Rica, 1996). Del mismo modo el abuso psicológico, social y la agresión en el seno de la familia es reflejada en: *El día que me quieras* de Florence Jaugey (Nicaragua, 1994), *Y cuando haya cielo mutilado* de María José Álvarez (Nicaragua, 1997), *La telaraña* de Mercedes Ramírez (Costa Rica, 1999); la explotación y el hostigamiento sexual del cual son víctimas las mujeres es representado en *Tu derecho a la vida* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1992), *El mandado* de Pituka Ortega (Panamá, 1997); el embarazo en las adolescentes es tratado en: *Lágrimas en mis sueños* de María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández (Nicaragua, 1999) y la situación desfavorecida de las mujeres discapacitadas es reflejada en *Una dulce mirada* de Belkis Ramírez (Nicaragua, 1993).

El desarrollo de dicho cine, particularmente documental, se inscribe en una coyuntura no solamente regional sino más bien internacional en el marco de una importante campaña de sensibilización promovida por ONU Mujeres en los años 90. En dicha década, y notablemente gracias a los importantes trabajos realizados por las feministas de la tercera ola a nivel internacional, el activismo y la investigación hicieron énfasis en las diferentes problemáticas de género que

[32] I. LUCIAK, *After the Revolution. Gender and Democracy in El Salvador, Nicaragua and Guatemala*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001, p. 18.

acarreaban la sociedad, en particular aquellas que tocaban a las mujeres de grupos minoritarios y de estratos sociales desfavorecidos. Estos documentales, a excepción del cortometraje de ficción *El mandado*, tienen en común basarse en hechos reales y tener por protagonistas a 'actores naturales'. En su mayoría éstos siguen el estilo de los documentales feministas anglosajones de los años 70, dándole la voz a las víctimas y posicionándolas como personajes centrales siendo ellas quienes narran en primera persona los abusos y violencias que han vivido. El propósito de dicha técnica era el de romper el silencio en el que se encontraban muchas mujeres con el fin de provocar una conciencia en el seno de la sociedad y con ella promover un cambio en las conductas sociales. Esta intención es apoyada por organismos no gubernamentales, instituciones de lucha internacional por los derechos humanos así como por instituciones estatales, como la oficina de la mujer en Nicaragua, el Cimas en Panamá, ONU Mujeres en Costa Rica, los cuales financiaron muchas de estas producciones[33].

En el área de la ficción no se presentan cambios destacados. Por el contrario, la década de los 90 experimentó una reducción considerable en la producción cinematográfica. La única variante es que se constatan documentales sobre la participación de la mujer en los ámbitos culturales y sociales como *Los ojos de las poetas* de Maureen Jiménez (Costa Rica, 1995) y *Alto riesgo* de René Pauck (Honduras, 1996) sobre la labor de las parteras. En cuanto a los largometrajes de ficción, solamente dos películas se registraron en toda la región: *Ixcán* de Enrique Golman (Guatemala, 1997) y *El espíritu de mi mamá* de Alie Allie (Honduras, 1999). De ellos, ninguno presenta variantes en la tipología de los personajes femeninos, es decir éstos siguen siendo basados en los prototipos del cine clásico. Asimismo, solamente estos dos largometrajes de ficción tienen como personaje principal una mujer. Estos resultados permiten constatar que a pesar del importante rol que desempeñó la mujer en la revolución, los imaginarios entorno a ella en el seno de la sociedad centroamericana poco habían cambiado una década después. Aunque la mujer empieza a ocupar paulatinamente la pantalla, no es hasta el siglo siguiente que

[33] CORTÉS, "Centroamérica imágenes y mujeres", p. 72.

los personajes femeninos verán una transformación significativa. Tomando en consideración los postulados de Ferro, según los cuales la Historia en el cine «puede ser interpretada tanto en lo que se muestra como en lo que se esconde, en lo que dice como en lo que se omite»[34], podemos pensar que el cine centroamericano de los años 90, particularmente el cine militante realizado por mujeres, si bien por un lado colabora a la toma de una conciencia, a la paridad y a la violencia de género; por otro lado, deja patente la poca visibilidad de la mujer en las películas de ficción, asimismo la no evolución de la construcción de los personajes femeninos resulta sintomático de una sociedad en la que pocos han sido los progresos en materia de igualdad y de empoderamiento de ideas.

Las nuevas heroínas del siglo XXI rompiendo los hitos de la sociedad

> La imagen de la mujer en el cine ha sido una imagen creada por hombres. La emergencia de un cine hecho por mujeres ha comenzado la transformación de esta imagen.
> (M. Ferro)

Con la llegada del nuevo siglo América Central conoce un periodo de auge en el cine y el audiovisual. Con este desarrollo no sólo los temas abordados en la pantalla grande sufrieron una variación trascendental, sino que también vemos una evolución en la construcción de los personajes arquetipos, particularmente en la elaboración de los personajes femeninos en el cine de ficción. Con las transformaciones sociales del siglo XXI y la incorporación consecuente de mujeres en el ámbito del cine, los y (especialmente) las cineastas emprenden la tarea de desmentir la imagen idealizada y estereotipada que había predominado en los años anteriores. Para efectos del presente artículo y en razón del importante número de películas realizadas en los años 2000 (más de 40 largometrajes al día de hoy) me limitaré exclusivamente a citar, a título de ejemplo, algunos casos particulares que permiten ilustran la transformación en

[34] FERRO, *Cinéma et Histoire*, p. 215.

las costumbres, prácticas y valores de los personajes femeninos[35] con respecto a las películas de años anteriores.

En primer lugar, podemos constatar que, las cineastas van a tratar de romper la concepción de mujer pasiva, sumisa y sacrificada comúnmente representada como madre, hija o esposa modelo.

Maureen Jiménez muestra en *Mujeres apasionadas* (Costa Rica, 2004) una visión moderna de las heroínas que interpretan la película. Éstas son «mujeres profesionales, económicamente independientes, dueñas de sus decisiones, responsables de sus actos, que ejercen su sexualidad con plena libertad y conciencia»[36], aunque dicha película fue contestada por Cortés al afirmar que «Las mujeres se presentan de manera estereotipada: la periodista, casada, insatisfecha y alcohólica; la joven, arribista y sin moral; la solterona histérica y la esposa, la única descrita con rasgos enteramente positivos...»[37]. A pesar de que compartimos la visión de Cortés, es necesario recordar que el film tiene el reconocimiento de ser la primera película de ficción dirigida en Centroamérica por una mujer en el siglo XX, así como el de atreverse a presentar a mujeres libres, independientes y con una vida sexual plenamente asumida, elementos que no habían sido evocados abiertamente en anteriores largometrajes de ficción. Por su parte, Florence Jaugey nos muestra en *La Yuma* (Nicaragua, 2009) como una joven, ante la indiferencia de su madre, decide tomar su destino en sus manos para proteger a su hermana menor de los abusos de su padrastro. El personaje de esta heroína atípica rompe con el estereotipo del 'sexo débil', de la mujer indefensa y sumisa al mismo tiempo que se aleja de lo tradicionalmente asimilado a la feminidad. Yuma tiene un carácter desafiante, es fuerte mental y físicamente, al mismo tiempo es una joven que, a pesar de su

[35] Para mayor información sobre el tema, así como para ver la lista de películas realizadas en el periodo 2000 hasta mediados del segundo lustro ver CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 191-239 y pp. 436-443.

[36] "Maureen, cineasta", *La Nación*, 24 de marzo de 2003. En línea <www.nacion.com /archivo/maureen-cineasta/NVFVBASZLNBSRHISH26PKFDKIA/story/> (consultado el 27 de junio de 2016).

[37] M.L. CORTÉS, "El nuevo cine costarricense", *Revista Comunicación*, 2013, 20 (2), p. 9.

corta edad, sabe lo que quiere y, sobre todo, sabe lo que no desea para su futuro. Esta heroína moderna se defiende con los puños y se refugia en el boxeo para exteriorizar su ira e indignación, deporte que le permite no solamente defenderse sino también encontrar un medio económico para subsistir y alcanzar la emancipación del seno familiar. En esta ficción, lejos de los patrones hollywoodenses, el final feliz no se alcanza por la milagrosa salvación del personaje femenino por parte de un hombre quien encarna la figura mítica del príncipe azul, prototipo del hombre ideal esperado por la mujer o por medio de la llegada de una figura masculina heroica y protectora, como había sido el caso en melodramas de épocas anteriores. Por el contrario, Jaugey privilegia la independencia de la joven para demostrar así la ruptura de posicionamiento del personaje principal femenino con respecto al de otras generaciones (como la de la madre de Yuma quien prefiere, según lo dictaban las normas y la tradición[38], quedarse al lado de un hombre aunque este sea un hombre agresor). La joven heroína de Jaugey sigue su futuro asumiendo el rol de madre y padre a la vez proveyendo el sustento y la protección a su hermana menor. Como Jaugey, la cineasta Laura Astorga rompe también con la tradición de una de las figuras más asimiladas a la mujer: la madre abnegada. En su largometraje *Princesas Rojas* (Costa Rica, 2013) las dos pequeñas heroínas del filme, Claudia y Antonia, son simbólicamente las hijas de una generación de revoluciones, de cambios, en los cuales se promovía una ruptura con los esquemas sociales establecidos. A pesar de que la ruptura con dichos esquemas no incluía directamente la ruptura del modelo de madre, dentro de la película éste es quebrantado brutalmente por la madre de Antonia y Claudia quien, cansada de la rigidez de la militancia y las dificultades de vivir en la clandestinidad, no titubea en dejar abandonada en el aeropuerto a una de sus

[38] En su documental *El día que me quieras,* Jaugey ya había abordado la problemática del abuso y la violencia en las mujeres y como éstas, a pesar de dichos maltratos preferían quedarse al lado de hombres violentos y opresores porque estos les proporcionaban un medio de subsistencia a ellas y a sus hijos.

hijas cuando ésta (rechazando acompañarla) representa un impedimento para alcanzar el sueño americano y la libertad tanto deseada.

En este mismo sentido de oposición a la figura tradicional de la mujer en el cine de los años 90, también sobresale la imagen de una mujer moderna que se entrega completamente a sus objetivos personales, confrontándose así al paradigma de dejar de lado su vida familiar y amorosa para consagrarse a su vida profesional. Éste es el caso de la película *A ojos cerrados* (Costa Rica, 2010) de Hernán Jiménez quien nos habla de la dicotomía entre la mujer moderna, que logró alcanzar una vida laboral exitosa, y la mujer que se confronta a poner en primer plano su vida familiar para hacerse cargo de su familia. En este caso, la protagonista se enfrenta a este paradigma el tener que ocuparse de su abuelo tras la muerte de la esposa de éste y abuela de la joven. En esta misma línea se inscribe *El sonido de las cosas* del cineasta Ariel Escalante (Costa Rica, 2016). La diégesis del largometraje pone en la pantalla la historia de Claudia, una joven enfermera quien se entrega enteramente a su profesión para refugiarse del dolor causado por la pérdida de su prima, su mejor amiga y uno de sus seres más queridos. Escalante esboza un personaje femenino autosuficiente, independiente, moderno, perspicaz... Claudia, la heroína, no tiene novio y pocos son los personajes masculinos que la rodean. A pesar de la depresión que vive tras la muerte de su prima, del acercamiento con un viejo amigo y del cariño que ella puede sentir por éste, Claudia parece amar su independencia por encima de todo. Como hemos podido constatar en la breve panorámica aquí presentada, la mayoría de las películas cuyos personajes principales están encarnados por mujeres son esencialmente costarricenses[39] y han sido realizados en su gran mayoría por mujeres.

Después de haber elaborado un breve recorrido por algunos de los filmes del siglo XXI que han dado un giro a la representación de los personajes

[39] Que la mayoría de estas películas sean costarricenses se puede explicar por el hecho de que Costa Rica es el país que más cuenta con cineastas mujeres en la región centroamericana. Ver la lista de películas realizadas entre los años 2000-2014 en CABEZAS VARGAS, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014)*, pp. 436-443.

femeninos en la pantalla, es preciso señalar que en los años dos mil encontramos, del mismo modo, una serie de películas que continúan mostrando, como lo hicieran las películas de los periodos anteriores, las difíciles y constantes realidades de las mujeres centroamericanas en películas como *El camino* (Costa Rica, 2008) de Ishtar Yasín, *Agua fría del mar* (Costa Rica, 2009) de Paz Fábrega, *Cápsulas* (Guatemala, 2012) de Véronica Riedel. Estos largometrajes de ficción ponen de relieve los maltratos y abusos a las mujeres y niñas a través una estética diferente al de las cineastas de décadas anteriores, dejando de lado el discurso directo utilizado en los años 90 y privilegiando lo subjetivo. Estas nuevas generaciones se destacan por un particular cuidado estético, un tratamiento de la imagen y la fotografía. En el ámbito del cine documental también se siguen elaborando trabajos que dejan ver la continuación de estigmatizaciones impuestos a las mujeres como lo podemos observar en *Reinas* (Panamá, 2013) de Ana Endara, quien sumerge al espectacular en el estresante y competitivo mundo de los reinados infantiles en los cuales una serie de patrones de conducta y de belleza son impuestos a niñas desde muy corta edad. Aunque estos reinados «forman parte integral del folclor panameño» ya que «las reinas simbolizan el lado festivo del espíritu colectivo del pueblo» (según los testimonios dados por los propios entrevistados en el documental) estos también promueven indudablemente una idea de lo femenino que no deja de ser ininteligible y alarmante[40]. De igual manera el machismo sigue siendo un tema de actualidad en los documentales así lo expone Rosana Lacayo en *De macho a macho* (Nicaragua, 2011). Por otro lado, es de recalcar que otras películas siguen contribuyendo a conservar un imaginario social estereotipado basado en los ideales tanto religiosos, en su expresión más conservadora, como en las figuras del patriarcado cayendo en representaciones arcaicas o bien, por el contrario, explotando la figura de la mujer 'objeto' como lo hacen *Guetto* (Franco Holness, Panamá, 2009) y *La casa de enfrente* (Elías Jiménez, Guatemala, 2003). También es de mencionar la

[40] El documental permite observar cómo las niñas son empujadas a seguir estándares y códigos de belleza impuestos por estos concursos.

falsa imagen irrisoria que se ha dado de la mujer atribuyéndole «características inherentes» al sexo femenino, como ya lo denunciaba Howell en 1982 con *Dos veces mujer*. Este es el caso de películas comerciales de categoría b como *Amor y frijoles* (Mathew Kodath-Hernán Pereira, Honduras, 2009) en la cual se le sigue asignando a la mujer el rol de ama de casa; pero además se le imputan características tales como: ser de naturaleza chismosa, celosa, fácilmente persuasiva (en especial por la televisión) poniendo de realce su incapacidad analítica y crítica. Estos trabajos fílmicos son tan sólo algunas muestras de cómo en el cine centroamericano la imagen estereotipada de la mujer, construida y alimentada durante décadas, sigue persistiendo.

Como hemos podido constatar a lo largo del presente artículo, la representación de los personajes femeninos en el cine centroamericano contemporáneo ha cambiado paulatinamente en los últimos 40 años. Sin embargo, esta transformación ha sido forjada a través de las décadas por medio de factores extrafílmicos relacionados directamente a los contextos históricos, en particular a aquellos relacionados con la participación de la mujer en el seno de la sociedad. Entre los principales factores pudimos constatar: primero (durante las décadas de los 70 y 80) el peso y la influencia internacional que tuvieron cineastas extranjeros quienes, con sus cámaras, se interesaron en mostrar la participación de las mujeres en los principales cambios históricos durante los procesos revolucionarios, marcando así un parámetro a seguir; segundo (en el periodo de los 90), la intervención de organismos nacionales e internacionales (como ONU Mujeres y otros organismos no gubernamentales) quienes sirviendo de mecenas dentro del marco de campañas internacionales de sensibilización y educación en materia de género contribuyeron a fomentar la realización de documentales sobre, y hechos por, mujeres; tercero (en el contexto del fin del siglo XX y principios del siglo XXI) la llegada de dos nuevas generaciones de cineastas centroamericanas altamente capacitadas y formadas en el extranjero quienes, desde sus subjetividades, cambiaron la forma de pensar a la mujer frente y detrás de las cámaras; por último, los factores socio-históricos inherentes a cada país centroamericano han dado como resultado representaciones heterogéneas, pero teniendo como factor común un machismo que ha dificultado despojarse por completo de viejos imaginarios patriarcales. En efecto, si bien la incursión de cineastas y de

figuras femeninas ha permitido romper con los dogmas antiguos de la representación de la mujer esto no significa, ni garantiza de ningún modo, que la figura estereotipada de la mujer ha sido completamente borrada de las pantallas centroamericanas. Si bien, aunque momentáneamente durante los años 80, la imagen de la mujer fue celebrada utilizándola como figura heroica de la revolución, su inmediata invisibilización en el campo fílmico (después de la firma de tratados de paz), así como en el campo político-social, testificó de la instrumentalización de la mujer como recurso de propaganda. Las películas de los años 90 mostraron que las brechas de desigualdades no habían sido modificadas y que el machismo seguía fuertemente en la región. En pleno siglo XXI una serie de películas sigue reforzando la imagen estática, encasillando aún a la mujer en tareas domésticas, al cuidado de los niños, a su labor de madre y esposa sacrificada, relegándolas a personajes secundarios casi invisibilizados o bien explotando su imagen bajo el rol de mujer objeto. Estas imágenes tradicionales han sido ampliamente y especialmente contestadas durante la segunda década de los años 2000 por cineastas (particularmente mujeres) quienes han sabido modernizar y construir personajes propios al nuevo siglo: mujeres libres, independientes y autosuficientes que aspiran mucho más allá del matrimonio.

En su conjunto, las actuales y diversas representaciones de la figura de la mujer en el cine centroamericano vienen a demostrar que la forma de pensar a la mujer a través del cine va mucho más allá de las pantallas. Según los postulados de Kracauer, un filme es un reflejo sintomático de la sociedad que lo concibe[41]. Si esta teoría la aplicamos a los distintos países de la región podríamos deducir que en Centroamérica aún queda mucho trabajo por hacer en materia de género y que la aquí mencionada representación polifónica de la mujer es el resultado de las distintas versiones que se tienten de ella en las sociedades centroamericanas.

[41] S. KRACAUER, *Théorie du film,* Édition Flammarion, Paris 2010, p. 63.

Bibliografía

Archivo. "Maureen, cineasta", *La Nación*, 24 de marzo de 2003, en línea <www.nacion.com/archivo/maureen-cineasta/NVFVBASZLNBSRHISH26PKFDKIA/story/>.

Ávalos, Jorge – Grégori, Ruth. "Guillermo Escalón: 'II.1 Cine de guerra: *La decisión de vencer*' (entrevista)*", La Zebra. Letras y artes desde América, la Central*, 1 de enero de 2017, en línea <https://lazebra.net/2017/01/01/guillermo-escalon-ii-1-el-cine-de-guerra/>.

Burch, Noël - Sellier, Geneviève. *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* (1930-1956), Nathan, Paris 1996.

Burch, Noël - Sellier, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports des sexes,* Vrin, Paris 2009.

Cabezas Vargas, Andrea. "Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles" [tesis doctoral], Université Michel de Montaigne, Bordeaux 2015.

Cabezas Vargas, Andrea. Entrevista a María José Álvarez, cineasta nicaragüense [material inédito], Managua, Nicaragua, 25 de julio 2012

Cortés, María Lourdes. "Centroamérica: imágenes y mujeres", *InterCambio*, 2002, 1, pp. 63-81.

Cortés, María Lourdes. "Mujer y madre en el cine centroamericano actual", *Cinémas d'Amérique latine*, 2004, 22, pp. 152-165.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2007.

Cortés, María Lourdes. "El nuevo cine costarricense", *Revista Comunicación*, 2013, 20 (2), p. 9.

Ferrigno, Jennifer. "La Historia de María", *El Tecolote*, 31 de mayo 2010, en línea <http://eltecolote.org/content/es/arte-cultura/la-historia-de-maria/>.

Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris 1993 [1977], p. 13

Gaitán, Karly. "El largometraje Mujeres de la frontera, 31 años después regresa al escenario", *La Prensa*, 3 de marzo de 2018, en línea <www.laprensa.com.ni/2018/03/03/cultura/2385262-el-largometraje-mujeres-de-la-frontera-31-anos-despues-regresa-al-escenario>.

Grinberg Pla, Valeria. "Mujeres cineastas de Centroamérica: continuidad y ruptura", *Mesoamérica*, 2013, 55, pp. 103-112.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* [1974], University of Chicago Press, Chicago 1987.

Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*, SEFT, London 1973.

Johnston, Claire. "Le cinéma des femmes comme contre-cinéma", *CinémAction,* 1993, 67, pp. 157-162.

Jullier, Laurent. *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris 2012.

Kracauer, Siegfried. *Théorie du film,* Édition Flammarion, Paris 2010.

Luciak, Ilja A. *After the Revolution. Gender and Democracy in El Salvador, Nicaragua and Guatemala*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward/McCann/Georghegan, New York 1973

Salinas, Carlos. "Las mujeres jugamos un papel importante en la revolución sandinista", *El País*, 1 de abril de 2015, en línea <https://elpais.com/internacional/2015/04/01/actualidad/1427902548_416185.html>.

Centroamericana 29.1 (2019): 59-73
ISSN: 2035-1496

Recibido: 10 de septiembre de 2018
Aceptado: 30 de noviembre de 2018

«¿HAS ESTADO YA EN MACONDO?» EDICIÓN DE TEXTOS CARIBEÑOS EN TRADUCCIÓN Y ESTEREOTIPOS. *El caso de Rita Indiana*

SARA CARINI
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Resumen: Los problemas de interpretación que surgen como consecuencia de un desencuentro entre culturas tienen múltiples facetas: literarias, políticas, culturales. En el ámbito literario se reflexiona muy poco sobre los motivos que empujan a la selección de las obras en traducción y de esta forma se favorece por una parte la reiteración de ciertas prácticas (de edición, pero también culturales) que pueden influir en la recepción de una obra. Tomando como punto de partida el análisis de la edición italiana de la novela *Nombres y animales* de Rita Indiana en el presente estudio me propongo reflexionar sobre las dinámicas que influyen en la propuesta de un libro en traducción, acercándome al análisis de las prácticas editoriales desde una mirada socio-literaria que me permitirá poner en cuestión las prácticas subalternizantes que en múltiples ocasiones se ponen en marcha desde el campo literario de acogida de una obra y terminan replicando las prácticas de lo subalterno o empujan hacia la aplicación de filtros de lectura reconducibles a estereotipos culturales.

Palabras clave: Literatura y mercado – Literatura caribeña – Rita Indiana – Nombres y animales – Edición.

Abstract: «"¿Has Estado ya en Macondo?" Publishing Caribbean Texts in Translation and Stereotypes. Rita Indiana's Case». The problems of interpretation, which arise because of discrepancy between cultures, have several sides: literary, political, cultural. In the literary field there is little reflection on the motives that influence the selection of works in translation; thus, the reiteration of certain practices (of edition, but also cultural) can influence the reception of a certain literary work. Taking as a starting point the analysis of Rita Indiana's Italian edition of *Nombres y animales*, my aim is to reflect on the dynamics that influence on the proposal of a book in translation. I will

analyse editorial practices from a socio-literary perspective which will allow me to put into question the subalternization practices that on many occasions are launched from the receiving literary field; these end up replicating the practices of the subaltern or pushing towards the application of reading filters that transmit cultural stereotypes.

Keywords: Literature and market – Caribbean literature – Rita Indiana – *Nombres y animales* – Edition.

Los problemas de interpretación que surgen como consecuencia de un desencuentro entre culturas pueden tener múltiples facetas: literarias, políticas, culturales. La edición de libros en traducción es una buena oportunidad para dialogar con culturas diferentes, pero, por lo general, se reflexiona muy poco sobre los motivos que guían la selección de las obras que una editorial quiere proponer en traducción y no se discute la forma que utiliza para hacerlo (con excepción de su traducción). De este modo, pueden reiterarse prácticas (a nivel de edición, y a nivel cultural) que influyen en la recepción de una obra y, en ocasiones, provocan la aplicación de estereotipos que impiden el correcto diálogo transcultural. A este propósito, el objetivo de mi análisis es averiguar hasta qué punto perdura una mirada eurocéntrica hacia la producción cultural procedente de América Latina. Mi punto de observación del fenómeno receptivo es el del campo literario italiano, pero las dinámicas que delinearé pueden individuarse (con las oportunas diferencias, en cuanto al desarrollo cultural y literario de cada país) también en otros ámbitos literarios de habla no hispana. En mi opinión las prácticas editoriales que hoy se aplican a la literatura del área latinoamericana siguen produciendo visiones subordinantes y condicionan la correcta comprensión del fenómeno literario que sigue sometido, como en el siglo pasado, a estereotipos y filtros de lectura que no permiten su adecuada difusión.

Mi intención es discutir los efectos provocados por todos los procesos de edición que se dan al preparar un libro para su salida al mercado en un nuevo contexto literario y cultural en lengua extranjera. Estos incluyen los procesos de selección, la traducción, pero también las fases de preparación de la edición que se organizan para dar al libro la identidad editorial que lo acompañará en el nuevo contexto literario y cultural de llegada. De hecho, lejos de su marco de

origen, un libro, como cualquier otro producto cultural, tiene que valerse de la mediación de alguien que actúe por ello y trabaje, desde su propia cultura, para finalizar su traslación a otro campo cultural y social. Aplicando este concepto al campo de las literaturas en traducción me planteo preguntas en torno a la forma que alcanzan los textos procedentes de una cultura (al mismo tiempo testigos de la misma) una vez entran en un campo cultural y literario ajeno.

Para construir mi análisis utilizaré el concepto de cultura como entramado de interpretaciones, propuesto por Geertz, y los estudios sobre el funcionamiento de las dinámicas culturales propuestos por Bourdieu y Lotman. Me apoyo en el concepto de Geertz porque define tanto la dimensión pública como la privada de lo que una comunidad llega a concebir como cultura[1] y el concepto de público es fundamental para definir el «gesto editorial»[2], en el que confluyen todos los procesos de mediación a los que se somete un libro en vista de ser propuesto a una comunidad lectora específica[3]. Según Geertz, para que haya cultura el significado que se atribuye a un signo cultural no puede alejarse de su contexto de referencia (el riesgo es que se vuelva ininteligible). La capacidad de producir cultura de ese gesto es, tanto en su dimensión pública como privada, un entramado de actitudes compartidas, es decir, un conjunto de interpretaciones que se fundan sobre elementos comunes.

Para comprender cómo este concepto puede aplicarse al ámbito de las literaturas en traducción hace falta pensar en el ámbito literario. Una obra, al contrario de lo que ocurre con otras artes (las plásticas, por ejemplo) pasa a través de manipulaciones e interesan tanto el mensaje como el formato con el que se presentará a su nuevo público. Por un lado, una obra literaria necesita de una traducción, lo que lleva a toda una serie de problemas de adaptación del

[1] C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1973, p. 51.

[2] B. OUVRY VIAL, "L'acte éditorial: vers une théorie du geste", *Communication & langages*, 2007, 154, p. 67.

[3] «Ogni editore deve individuare la comunità o le comunità cui fare riferimento, in rapporto alla propria identità, al proprio progetto, al proprio *habitus*». A. CADIOLI, *Le diverse pagine*, il Saggiatore, Milano 2012, p. 43.

mensaje escrito que no analizaré en este estudio. Por otro, la manipulación provocada por los procesos de edición durante las fases de mediación editorial se muestra en la creación del objeto que irá a las manos de los lectores: cubierta, paratextos, reseñas y publicidad influirán sobre el proceso de adquisición del lector y su lectura, estableciendo la primera base de su recepción. Considero, entonces, que el aspecto bajo el que se presenta un libro y las palabras escogidas por su editorial para presentarlo representan el primer encuentro entre el lector extranjero y el contexto literario de procedencia de la obra, y establecen las bases para que aquel pueda o no construir nuevos significantes culturales para ambas culturas.

Cuáles pueden ser los motivos de un acercamiento insatisfactorio lo explican las teorías de Bourdieu[4] y Lotman[5] sobre el funcionamiento de la cultura. Ambos identifican en la marginalidad un elemento de fracaso. Cuanto más marginal o marginalizada sea la posición del elemento 'nuevo' o 'externo' que quiera entrar en un campo literario o semántico ajeno, tanto más difícil será desarrollar nuevos paradigmas de significado, o influir en las dinámicas existentes entre los elementos que forman parte del campo literario (según Bourdieu); o del campo semántico o semiosfera (según Lotman). En el caso de que un producto cultural procedente desde el margen cree cultura, podrá ser que sólo ocasione respuestas parciales e integraciones incompletas[6] si no va acompañado por una adecuada 'inclusión' en la cultura de llegada. Explica Lotman que solo a través de una 'interiorización' de la cultura ajena, basada en el uso de un código compartido y en la voluntad de comprender el otro, será posible una adecuada inclusión: «Un aspetto fondamentale del contatto culturale è la denominazione del partner, equivalente al suo inserimento nel "mio" mondo culturale e alla codificazione nel "mio" codice e l'individuazione

[4] P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013, p. 289 y ss.

[5] J. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pesanti*, Marsilio, Venezia 1985.

[6] Como fue el caso de la literatura latinoamericana en las décadas 60 y 70 del siglo pasado.

del suo posto nella "mia" cultura del mondo»[7]. Se conseguirá un encuentro cultural fructuoso solo cuando ambos lenguajes se comunican de forma dialógica, creando nuevos significados compartidos[8]. Si esto no ocurre, la comunicación entre campos culturales no podrá darse de forma eficaz y, en el ámbito literario, se renunciará a la edición de un título o se impondrán estereotipos o modelos interpretativos que aseguren la satisfacción de la comunidad lectora.

En el presente estudio investigo algunos elementos que caracterizan la edición italiana de la novela de Rita Indiana *Nombres y animales,* como ejemplo de un contacto cultural que se da por medio de un código no compartido y que, por consiguiente, representa un parcial desencuentro entre campo literario italiano y literatura dominicana.

El principal motivo de los problemas que pudo ocasionar la edición de una novela dominicana se deben a las características de las relaciones entre campo literario italiano y literatura del área latinoamericana. Para comprender la situación actual hay que apuntar que es a partir de los años 2000 que la literatura latinoamericana vuelve a cobrar importancia en el panorama literario italiano, recuperándose del letargo en el que había caído en las décadas de los años 80-90. Esto, sobre todo, gracias a la creación de proyectos editoriales que se dedicaron, por lo menos en un primer momento, a la difusión exclusiva de la literatura procedente de América Latina[9]. Debido a esto, podríamos considerar esta época como una nueva ola en la difusión de la literatura latinoamericana en Italia, que difiere de la anterior (años 60-70 y 80-90) porque es posible contar con la presencia de editores especializados (La Nuova Frontiera y

[7] LOTMAN, *La semiosfera*, p. 126.

[8] *Ivi*, p. 133-135.

[9] Al día de hoy existen tres diferentes proyectos editoriales que se ocupan de América Latina: La Nuova Frontiera, fundada en el año 2000, se ocupa de literatura hispánica en general y de literatura de 'frontera'; Edizioni SUR, fundada en 2011 como editorial dedicada a la literatura latinoamericana (nuevas traducciones o nuevas publicaciones de traducciones ya editadas en italiano), desde 2014 publica también literatura norteamericana; la serie Gli Eccentrici de la editorial Arcoiris, dedicada exclusivamente a la literatura latinoamericana.

Edizioni SUR, en particular) que tienen un cauce de entrada al mercado bien delineado. No obstante el cambio, siguen reiterándose algunas condiciones: el número de autoras traducidas sigue siendo un porcentaje menor respecto al de sus colegas hombres y, en términos de procedencia geográfica, el número de autores nacidos en/originarios de la región centroamericana o caribeña es muy reducido[10]. Además, como ya había ocurrido durante las olas de recepción del siglo XX, la relación entre edición italiana y literatura latinoamericana sigue desarrollándose dentro del paradigma rioplatense, al que se añade hoy el mexicano. Si en otras épocas el primero ha proliferado en las editoriales de la península gracias a una convergencia en cuanto a temas y formas de ver la realidad, en la actualidad ambos paradigmas se ven reforzados por el apoyo económico garantizado por los programas de fomento a la traducción ProTrad y PROSUR[11].

De la misma forma, la mayoría de los referentes compartidos por los actores culturales italianos que trabajan la literatura latinoamericana se mueve alrededor de las literaturas del Cono Sur y México. A esto se añade la fascinación que el campo literario peninsular ha desarrollado hacia ciertos autores, incluidos hoy en el canon literario en traducción, que influyen en la

[10] Un dato bastante peculiar es, por ejemplo, que ninguno de los editores que mayormente se han dedicado a la literatura latinoamericana después del año 2000 haya incluido autoras procedentes de Centroamérica y el Caribe en sus catálogos..

[11] Ambos programas de difusión se proponen el fomento del intercambio cultural y la difusión de sus propias literaturas. El ProTrad (Programa de Apoyo a la Traducción de las Obras Mexicanas), convocado a través del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), tiene como objetivo «contribuir a la promoción y difusión internacional de la cultura nacional y de la literatura mexicana en el extranjero, promover el intercambio cultural e impulsar la labor de las editoriales y de los traductores», véase la convocatoria 2018 <https://fonca.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2018/11/bases_protrad_2018.pdf> (consultado el 9 de febrero de 2019); o la página web dedicada: <https://fonca. cultura.gob.mx/blog/programa/programa-de-apoyo-a-la-traduccion-protrad/> (consultado el 9 de febrero de 2019). De la misma forma el PROSUR (Programa Sur), convocado directamente por el gobierno argentino, se propone «promover el conocimiento de obras de la literatura y el pensamiento argentinos en el exterior», véase el sitio web <http://programa-sur.mrecic.gov.ar/> (consultado el 9 de febrero de 2019).

interpretación de "lo latinoamericano" desde una posición privilegiada. Borges, Cortázar o Bolaño (Bioy Casares, Onetti y Piglia en menor medida) representan referencias casi obligadas para ubicar a un autor en el contexto literario, obligando a una concertación en cuanto a temas y visiones de la realidad que influyen en la selección de las obras que irán a manos del lector italiano. Esta condición hace que persista la mirada desenfocada sobre la producción literaria centro y latinoamericana que vino gestándose tras el boom de los años 60-70, lo que supone que la edición de un texto dominicano pueda representar un reto, tanto desde el punto de vista de la traducción, como desde el punto de vista de su presentación al lector. Es cierto, entonces, que el campo literario centroamericano, así como el caribeño, permanecen de difícil acceso para los no involucrados con los procesos de desarrollo de la región, pero considero que en parte esta circunstancia es el reflejo de la postura intelectual adoptada por los agentes culturales al enfrentarse con la literatura latinoamericana.

Nombres y animales (Periférica 2013) se tradujo para NNEditore en 2016[12]. Al parecer el argumento de la novela es muy sencillo: una chica de más o menos 15 años (no sabemos la edad exacta, pero percibimos que es adolescente) describe sus días de trabajo como secretaria en la veterinaria de su tío, relatando con una mirada atenta, irónica y al mismo tiempo cínica, la vida de los animales que acuden al veterinario y la de sus dueños. Éstos últimos se distinguen por una actitud 'animal' hacia los demás y hacia sus mascotas, quienes acaban demostrando sentimientos más profundos que los de los humanos que deberían cuidarlos y educarlos. Los descubrimientos y los acontecimientos que la protagonista presenciará representan las etapas de un proceso de formación emotiva e intelectual, a lo largo del cual irá observando y anotando sus impresiones acerca de la realidad social que la rodea. Por medio de referencias históricas puntuales y descripciones detalladas de los

[12] En 2017 NNEditore tradujo también *Papi*, primera novela de la autora, publicada en 2005 en edición latinoamericana por la editorial Vértigo y en 2011 en edición española por Periférica.

comportamientos de los adultos que rodean a la protagonista, Indiana cuestiona, de forma evidente, la construcción de la identidad dominicana, sobre todo en los términos de falta de reconocimiento de lo haitiano. La escritura de Indiana está tan involucrada con el tema político que, como señala Bustamante: «tanto estos personajes secundarios ninguneados por la discursividad nacional, como los relatos mismos, se vayan cargando de connotaciones ideológicas, por medio de las cuales se denuncia cómo la colonialidad y sus postulados han sido asumidos en el discurso nacional»[13].

En la edición italiana de la novela los términos de la discusión propuestos por Indiana se ven aplastados por el aparato editorial, que a mi parecer sugiere como modelo interpretativo el realismo mágico, alejando la novela de lo político e ideológico que caracteriza la escritura de Indiana y que representa su compromiso con la realidad dominicana. De hecho, tanto la edición italiana como la española[14] presentan solapas en las que abundan los términos atribuibles al campo semántico del realismo mágico:

[13] F. BUSTAMANTE, "Representar el 'problema de lo haitiano' o el problema de representar lo haitiano: una lectura de textos literarios dominicanos del 2000", *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2014, pp. 125-141, en línea <www.452f.com /pdf/numero11/11_452f-mis-fernanda-bustamante-orgnl.pdf>(consultado el 14 de agosto de 2018). Otros trabajos críticos en los que se analiza la tematización de la identidad y la reconfiguración del pasado histórico dominicano en términos globalizados y pop son R. DE MAESENEER – F. BUSTAMANTE, "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz", *Revista Iberoamericana*, 2013, 243, pp. 395-414; y R. DE MAESENEER, "Bregando con la autoridad: *Papi* de Rita Indiana Hernández", *Actas del XVI Coloquio de la AIH*, s.p., en línea <http://cvc.cervantes.es /literatura/aih/pdf/16/aih_16 _2_ 223.pdf> (consultado el 6 de noviembre de 2016).

[14] La edición de *Nombres y animales* de 2013 es la primera edición de la novela que se presenta al mercado, ya que a partir de la incorporación de la autora al sello sus novelas se han publicado solo a través de éste. Por lo que se refiere al texto de la novela es imposible saber si el manuscrito original de la autora ha sido formateado para hacerlo más adecuado al contexto español. Imagino que no ha pasado por cambios de este tipo (o si los ha pasado, estos han sido mínimos) porque el lenguaje de la novela mantiene muchos de los rasgos del habla caribeña, de la misma forma que mantiene todos los referentes culturales de la época elegida por Indiana.

> Questo libro è per chi adora raccontare le storie cambiando di volta in volta il finale, per *Zazie*, che non ha mai preso il metrò, per chi vorrebbe avere i capelli profumati al gelsomino, e per chi ha capito che niente dura per sempre ma *si ostina a chiudere gli occhi per veder apparire le stelle sotto le palpebre*[15].

> Dinamitando desde la base el *realismo mágico*, pero nutriéndose, en cierto sentido, de su absoluta *libertad fabuladora*, la escritora dominicana Rita Indiana construye en esta prodigiosa novela, que supera los logros de su libro anterior, *Papi* (Periférica, 2011), un edificio narrativo gobernado por una entrañable adolescente (...) y habitado por una familia tan peculiar como, aunque suene a contradicción, y ya entenderán por qué, «corriente». (...) Historias rocambolescas, animales sin nombre, hijos ilegítimos, haitianos maltratados, amantes de otro tiempo... y también de éste. Y, por supuesto, como en todos los veranos a esa edad, el descubrimiento del sexo. (...) *Magia* y *estupor* unas veces; *misterio* y deseo otras. Una doble vuelta de tuerca al tema del culebrón latinoamericano y al tema de la novela de iniciación. Una novela apabullante, escrita en estado de gracia[16].

Estos funcionan como pistas sobre las que el lector va asentando su interpretación y testimonian la aplicación de un filtro de lectura previo, que guiña el ojo a un modelo de interpretación que ya ha comprobado su éxito en

[15] Contraportada de la edición italiana de R. INDIANA, *I gatti non hanno nome*, NNEditore, Milano 2016 (la cursiva es mía). Por lo que concierne el aspecto formal de la obra, los libros de NN se distinguen en el mercado editorial por un aspecto específico: materiales de buena calidad, encuadernación en rústica cosida y paratextos que se caracterizan por una gráfica que los distingue de los demás por dimensiones, colores e imágenes de portada, siempre elegidas entre pintores contemporáneos. El aspecto de los libros refleja la filosofía de NNEditore, que remonta directamente al mundo artesanal de las primeras actividades editoriales italianas, mejor conocidas como 'officine', en las que se forjaron las empresas más reconocidas del panorama cultural italiano (Giulio Einaudi Editore, Mondadori, Bompiani, Rizzoli, por citar algunas). Un aspecto interesante que hay que tener en cuenta es que NNEditore hace un uso masivo de las redes sociales: Twitter, pero sobre todo Facebook, donde ha organizado un grupo privado de lectores en el que se da cuenta de todas las novedades, promociones y eventos en los que está involucrada la editorial. La costumbre de añadir pequeñas notas en los libros como anexo 'crítico' por parte del editor o de la editorial también remonta a esta primera fase de la industria del libro italiano y, más en lo específico, a la época de la figura de los editores intelectuales.

[16] Contraportada a la edición española de INDIANA, *Nombres y animales* (la cursiva es mía).

décadas anteriores y enmarca la recepción de la obra en moldes preestablecidos por la costumbre. Retomo entonces la idea de paratexto de Genette como 'umbral'[17] a la obra, capaz de influir y guiar el lector, para señalar que sin duda, tanto el lector italiano como el español se ven dirigidos por los paratextos de sus respectivas ediciones hacia una lectura de la novela de Indiana en la que lo político y lo ideológico no aparecen. El horizonte de expectativas propuestos es el del realismo mágico y para el lector no especialista, desprovisto además de un aparato de notas interno u otros paratextos explicativos, será difícil salir de este camino preestablecido.

Al producirse una práctica editorial de este tipo los actores culturales que no tengan los recursos adecuados para interpretar la novela propagarán versiones de ella que reproducen el estereotipo aplicado desde la editorial, dando lugar a razonamientos parciales o defectuosos acerca del real mensaje del texto. Para el caso de Indiana he escogido tres de las veintiocho reseñas recibidas por *I gatti non hanno nome* entre blogs personales y páginas culturales en línea. En cada una de ellas me es posible identificar los problemas ocasionados por el desencuentro cultural que produce el desconocimiento del otro. El principio que he utilizado para escoger las tres reseñas ha sido el grado de vinculación con el campo cultural que demostraban sus autores. Así analizaré la reseña de Raul Schenardi, traductor del español en diferentes editoriales; la reseña de Giulia Borghese para el *Corriere della Sera* y, finalmente, la reseña de Paolo Armelli, periodista de *Wired* y Condé Nast.

De entre las reseñas escogidas solo la publicada por Raul Schenardi en su blog personal incluye referencias al tratamiento que Indiana hace del tema político e ideológico relacionado con la identidad dominicana. En particular, lo hace declarando la posible ambigüedad que este puede representar para el lector italiano: «c'è dell'altro, e si tratta di qualcosa che può sfuggire al lettore italiano ignaro del contesto storico e delle ataviche problematiche della società

[17] G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 4.

dominicana, anzitutto il razzismo e i secolari dissidi con gli haitiani»[18]. A continuación Schenardi resuelve esta ambigüedad explicando de forma sintética las condiciones históricas de la República Dominicana y añade, incluso, la cita a una no especificada «critica più avveduta» para justificar la relación entre la construcción de los personajes y la cuestión haitiana enfrentada por Indiana. Gracias a su trabajo como traductor editorial del español Schenardi es un conocedor del ámbito latinoamericano y lo demuestra investigando el significado de la novela desde diferentes puntos de vista. Su reseña funciona de relleno dentro del aparato paratextual de la obra y él mismo muestra, y al mismo tiempo resuelve, los problemas relacionados con la cuestión de interpretación apelando al aporte de la crítica literaria. Al contrario, Giulia Borgese, autora para el *Corriere della Sera* del segundo texto que utilizo como ejemplo, dedica al libro una reseña totalmente irrelevante. Borgese impone como filtro de interpretación de la novela "lo trash" y no aporta ninguna información útil para el lector, es más, el tono demasiado coloquial que utiliza en la reseña ridiculiza los temas tratados en la novela y, a mi modo de ver, invalida el valor de la obra[19]. La tercera reseña que tomamos en consideración es la del blog *Liberlist*, de Paolo Armelli, periodista para la edición italiana de *Wired* y para revistas del grupo Condé Nast. Armelli intenta ubicar la novela de Indiana en el marco de la literatura latinoamericana universal, pero su aproximación se revela insuficiente, porque se limita a buscar en la novela correspondencias de aquellos elementos que caracterizan las obras del realismo mágico. De este modo según Armelli en *Nombres y animales*:

[18] R. SCHENARDI, "Rita Indiana Hernández: *I gatti non hanno nome*", reseña a R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 18 de abril de 2016, en línea <www.perleecicatrici.org/2016/04/18/rita-indiana-hernandez-i-gatti-non-hanno-nome/> (consultado el 14 de agosto de 2018).

[19] G. BORGESE, "Il parrucchiere per cani pettina cuori a Santo Domingo", reseña a R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 24 de abril de 2016, en línea <www.corriere.it/cultura/16_aprile_25/romanzo-nne-editore-rita-indiana-gatti-non-hanno-nome-8169df22-0a3a-11e6-b6e3-5a67b8a1023d.shtml> (consultado el 14 de agosto de 2018).

> Ci sono la magia (la domestica taumaturga Armenia), le storie che si ripetono e [ricominciano] sempre diverse (nei racconti della nonna), le vite che s'intrecciano in parentesi quasi favolistiche (il capitolo in cui viene introdotto il più che familiare personaggio di Uriel). Eppure qui tutto è contaminato da uno stile che è controllatamente caustico e venato di agganci pop (Jim Morrison, le popstar latine, i film di Hollywood, perfino il nostro Jovanotti). Non realismo magico, ma cinismo magico. Chi legge viene catapultato in un mondo che avverte all'inizio come familiare e che solo gradualmente si definisce nelle sue dimensioni di esotismo e distanza: solo procedendo nella lettura con attenzione ci si rende conto di trovarsi a Santo Domingo, all'inizio degli anni Novanta[20].

Cada una de estas reseñas muestra un grado diferente de acercamiento a la literatura latinoamericana y cada una de ellas se propaga en el campo cultural con una distinta difusión. La reseña de Schenardi, por ser la de un actor cultural involucrado con el desarrollo en lengua italiana de la literatura latinoamericana, ofrece una mirada completa acerca de la novela y de su autora, pero queda relegada a un blog personal, difundido por su autor a través de Twitter. Las reseñas de Borgese y Armelli, en cambio, disfrutan de una posición más dominante dentro del campo cultural (la primera ha sido publicada en la versión en línea de un importante periódico italiano, la otra es de un periodista conocido en la red y relacionado con importantes revistas del sector del entretenimiento) pero no tienen el mismo valor a nivel literario que la de Schenardi y no pueden ampliar el horizonte de expectativas del lector italiano de Indiana.

Al concluir este análisis no puedo afirmar de forma empírica que estas reseñas o el aparato paratextual elegido por NNEditore representan un fracaso en todos sus aspectos, ya que la novela de Indiana se ha traducido y ha llegado a otro contexto cultural en traducción, pero sí puedo plantear algunas preguntas: ¿hasta qué punto las necesidades de la comunidad lectora de llegada

[20] P. ARMELLI, "Il cinismo magico di Rita Indiana", reseña a R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 18 de febrero de 2016, en línea <www.liberlist.it/2016/02/28/irta-indiana-i-gatti-non-hanno-nome/> (consultado el 14 de agosto de 2018).

tienen que influir sobre la forma bajo la que se presenta la obra? y ¿por qué prescindir de paratextos explicativos para aclarar el sentido de la misma?

Las respuestas que puedo proponer no representan la única perspectiva con la que puede analizarse este tema, pero, de hecho, los significados aplazados por una traducción o por una puesta al mercado que enreda el lector sobre modelos interpretativos 'más fáciles', porque conocidos, no ofrecen la posibilidad de crear cultura y, al contrario, pueden incluso provocar un alejamiento de aquello lectores que rechazan el modelo propuesto. Las fórmulas del realismo mágico funcionaron en su época porque reflejaban una visión de la realidad que construía, desde la misma América Latina, una nueva forma de verse a sí misma. A su vez, las evoluciones literarias actuales revelan otro modo, nuevo, de mirar a esa misma realidad, de cuestionarla y de investigar algunos conceptos clave (por ejemplo los ya citados temas de la subalternidad y de la identidad) sin los cuales la literatura latinoamericana y las discusiones que quiere estimular, se desvanecería. Lo que parece persistir en el acercamiento entre literaturas procedentes de los 'márgenes' y literaturas que heredaron una posición cultural más céntrica es cierta tensión, que limita las posibilidades de creación de cultura de un libro en traducción porque no reconocen la capacidad de crear cultura que ese mismo texto tiene en el mismo contexto en el que se ha gestado. Se descifra al otro, sin preocuparse de llegarlo a comprender de verdad.

Con respecto a las literaturas del área latinoamericana, parece ser que el núcleo duro de su valor como objetos culturales queda desterrado en el rincón de los especialistas. En términos generales la literatura del área latinoamericana vive una situación similar a la de la segunda mitad del siglo XX. Mejor, desde ciertos punto de vista, porque son más los títulos traducidos, pero todavía fragmentaria y sometida a estereotipos ocasionados también desde la edición.

El título de este artículo incluye la cita «¿Has estado ya en Macondo?»[21], tomada del ensayo *El mapa de sal* (2010). En este ensayo Iván de la Nuez polemiza sobre la condición de la latinoamericanidad y llega a definir de

[21] I. DE LA NUEZ, *El mapa de sal*, Periférica, Cáceres 2010, p. 47.

manera polémica, pero acertada, cierta actitud cultural del centro hacia los márgenes: «Occidente necesita codificar territorios exóticos para poder asumir de manera simple las culturas complejas que existen más allá de sus mares, al punto de no reconocer siquiera el carácter occidental de algunas, como es el caso de la latinoamericana»[22].

Bajo cierto punto de vista el análisis de De la Nuez corresponde a la situación que se ha ido planteando para las literaturas latinoamericanas en traducción a lo largo de las décadas. Frente a algunas excelentes excepciones, los centros de poder cultural no han sabido armarse para comprender ni para interpretar de forma correcta todos los elementos que se condensan dentro de los textos que proceden del subcontinente. Falta, entonces, un trabajo de divulgación, pero sobre todo una predisposición al diálogo intercultural que necesita pasar por la traducción, pero también por el acceso a obras críticas que permitan una mayor apertura hacia el conocimiento del pensamiento latinoamericano en y fuera de su literatura.

Bibliografía

Armelli, Paolo. "Il cinismo magico di Rita Indiana", reseña a R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 18 de febrero de 2016, en línea <www.liberlist.it/2016/02/28/irta-indiana-i-gatti-non-hanno-nome/>.

Borgese, Giulia. "Il parrucchiere per cani pettina cuori a Santo Domingo", reseña a R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 24 de abril de 2016, en línea <www.corriere.it /cultura/16_aprile_25/romanzo-nne-editore-rita-indiana-gatti-non-hanno-nome -81 69df22-0a3a-11e6-b6e3-5a67b8a1023d.shtml>.

Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013.

Bustamante, Fernanda. "Representar el 'problema de lo haitiano' o el problema de representar lo haitiano: una lectura de textos literarios dominicanos del 2000", *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2014, 11,

[22] *Ivi*, p. 55.

pp. 125-141, en línea <www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-fernanda-bustamante-orgnl.pdf>.

Cadioli, Alberto. *Le diverse pagine*, il Saggiatore, Milano 2012.

Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1973.

Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

Lotman, Jurij. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pesanti*, Marsilio, Venezia 1985.

De Maeseneer, Rita - Bustamante, Fernanda. "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz", *Revista Iberoamericana*, 2013, 243, pp. 395-414.

De Maeseneer, Rita. "Bregando con la autoridad: *Papi* de Rita Indiana Hernández", *Actas del XVI Coloquio de la AIH*, en línea <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16 _2_ 223.pdf>.

De la Nuez, Iván. *El mapa de sal*, Periférica, Cáceres 2010.

Ouvry Vial, Brigitte. "L'acte éditorial: vers une théorie du geste", *Communication & langages*, 2007, 154, pp. 67-82.

Schenardi, Raul. "Rita Indiana Hernández: *I gatti non hanno nome*", reseña de R. Indiana, *I gatti non hanno nome*, 18 de abril de 2016, en línea <www.perleecicatrici.org/2016/04/18/rita-indiana-hernandez-i-gatti-non-hanno-nome/>.

Centroamericana 29.1 (2019): 75-95
ISSN: 2035-1496

Recibido: 5 de septiembre de 2018
Aceptado: 30 de octubre de 2018

LA LIBERTAD CREADORA DE DELIA QUIÑÓNEZ ENTRE PLANTAS, BARRO Y CIELO

MICHELA CRAVERI
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Resumen: El artículo se propone el estudio de la producción poética de Delia Quiñónez, ganadora del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias de Guatemala en 2016. A pesar de ser una de las poetas más interesantes del panorama literario guatemalteco actual y a pesar de su papel activo dentro del grupo literario Nuevo Signo, la poesía de Delia Quiñónez es poco conocida en el extranjero y ha sido objeto de escasos estudios críticos también en Guatemala. El artículo se plantea rescatar su figura humana y literaria, para promover el estudio de su producción poética, que ha puesto en tela de juicio las ventajas del capitalismo y de la modernidad en Guatemala, evidenciando de manera lúcida sus peligros y sus contradicciones.

Palabras clave: Delia Quiñónez – Poesía guatemalteca – Nuevo Signo – Poesía centroamericana siglo XX – Poesía y modernidad en Guatemala.

Abstract: «Plants, Mud and Sky in the Creative Freedom of Delia Quiñónez's Poetry». The focus of this paper is the study of Delia Quiñónez's poetry. Delia Quiñónez was the winner of the Miguel Ángel Asturias National Literature Prize of Guatemala in 2016. She is one of the most interesting poets of the current Guatemalan literary scene, but despite the value of her work and her active rol in the literary group *Nuevo Signo*, her poetry is almost unknown abroad and has had just a few critical studies in Guatemala. This paper aims to highlight her human and literary figure, to promote the study of her poetic production, which has questioned the advantages of capitalism and modernity in Guatemala, demonstrating lucidly its dangers and contradictions.

Keywords: Delia Quiñónez – Guatemalan poetry – *Nuevo Signo* – XX Century Centroamerican poetry – Poetry and modernity in Guatemala.

El mes de octubre de 2016 tuvo una importancia especial para la cultura de Guatemala. Se celebró el natalicio del premio Nobel Miguel Ángel Asturias (nacido el 19 de octubre de 1899) y los 20 años de la firma de los acuerdos de paz. Ambos recordatorios no tienen en común solo la fecha, sino la celebración de una lucha constante por la dignidad humana y la libertad de expresión. No es casual que estas celebraciones hayan sido el marco del otorgamiento del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias a la poeta guatemalteca Delia Quiñónez, quien siempre persiguió una literatura humanamente comprometida, libre y solidaria con las inquietudes y los problemas sociales del ser humano.

A pesar del valor literario de la obra de Delia Quiñónez y de su profunda reflexión existencial, solo pocos trabajos críticos se han dedicado al análisis de su producción poética y de su figura intelectual. Por esto, gran parte del presente artículo se basa en un trabajo de campo realizado en las bibliotecas y en los archivos de Guatemala y en las conversaciones tan fértiles que he tenido con la poeta en 2015.

Nacida en 1946 en el seno de una familia pobre, pero culta, de ávidos lectores, Delia Quiñónez fue impulsada al libre pensamiento y a la creación artística por sus padres. Desde niña, fue acostumbrada a la lectura, como práctica cotidiana y ejercicio de felicidad. El papá era un obrero culto, tipógrafo especializado en encuadernación fina, en la imprenta llamada La Helvetia, propiedad de unos españoles, en el centro de la ciudad de Guatemala. Los padres, ambos capitalinos, eran adictos a la cultura y llevaban a menudo a la familia a la ópera, al teatro y a la zarzuela. Fue su padre quien, a sus 12 años de edad, le regaló su primera máquina de escribir, impulsándola a las letras[1].

Delia Quiñónez describe su infancia como muy feliz y muy alegre, con mucha pobreza, sin que les faltara o sobrara nada[2]. El momento histórico en el cual pasó su infancia fue fundamental para su formación humana e intelectual. Desde 1944 en adelante, a partir de la Revolución de Octubre, se dieron

[1] R. Tock, "El Premio", *Plaza Pública*, 27 de septiembre 2016, p. 3.

[2] D. Quiñónez, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

muchas facilidades para la investigación antropológica en Guatemala y para la difusión de la cultura, gracias sobre todo al presidente Juan José Arévalo, que era maestro y pedagogo[3]. En estos años se crearon el Seminario de Integración Social de Guatemala, el Instituto de Antropología e Historia, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Ballet Clásico y las misiones ambulantes, que (en pos del Teatro Barraca de García Lorca) llevaban representaciones teatrales a los pueblos más alejados del interior. También fue la época de grandes operaciones editoriales y de un incremento de la publicación de libros. Incluso Neruda estuvo en Guatemala en la época de la Revolución para presentar sus obras en eventos públicos[4].

A pesar de la formación humanista de la familia Quiñónez, el mundo indígena y el mundo ladino eran dos realidades totalmente separadas también en la conciencia social de los intelectuales capitalinos. A los 11 años, Delia Quiñónez leyó *Entre la piedra y la cruz* de Mario Monteforte Toledo y descubrió que había otro mundo dentro de Guatemala: el mundo maya, caracterizado por marginación, pobreza y discriminación[5]. La indigencia tan tremenda y el dolor de la población indígena se visibilizaron de manera patente a partir del terremoto de 1976, que además de destruir viviendas y estructuras públicas, reveló a los mismos guatemaltecos la situación de extrema miseria de gran parte de la población del país. La condición socio-económica tan injusta empeoró aún más a raíz del terremoto[6].

[3] F. BERROCAL SOTO, "Juan José Arévalo: el hombre y el político", *Revista de Filosofía*, 1966, vol. 5/18, pp. 196-200; J. MOLINA CALDERÓN, *Breve historia económica de Guatemala del siglo XX,* Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala 2011, pp. 17-22.

[4] A. TARACENA ARRIOLA, *Etnicidad, estado y nación en Guatemala (1944-1985)*, CIRMA, Antigua Guatemala 2004, pp. 30-48; F. ALBIZÚREZ PALMA – C. BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Guatemala 1987, pp. 24-25; D. QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

[5] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

[6] TARACENA ARRIOLA, *Etnicidad, estado y nación en Guatemala (1944-1985)*, pp. 106-108; H. PÉREZ BRIGNOLI, *Storia dell'America Centrale*, Edizioni Mondo Nuovo, Milán 1990, p. 136.

Delia cursó la escuela Juan Enrique Pestalozzi, el colegio Teresa de Ávila y después el Instituto Normal Centro América[7]. Cuando era estudiante de secundaria, en el Instituto Normal Centro América para mujeres, Francisco Morales Santos llegó a la escuela buscando a la joven muchacha, ya reconocida poetisa, puesto que a partir de sus 14 años había empezado a escribir poemas. Ya publicaba en *El Imparcial*, el principal periódico del país, que pasaba por las manos del poeta César Brañas. La escuela normal tenía un radioperiódico y un periódico llamado *Vanguardia estudiantil*, en el cual también participaba Delia. La escuela era fruto de la Revolución de Octubre y se mantuvo con una óptica libertaria aun en la época de la represión. En el ámbito escolar se organizaban conferencias, se invitaban a periodistas y a varios artistas de la capital. También había cátedras de música y de teatro[8].

Se tituló de maestra de enseñanza media en la Universidad Marroquín y obtuvo la licenciatura en la Universidad del Valle de Guatemala, donde también ejerció la docencia[9]. Durante los años de la represión en Guatemala tuvo que esconder muchos de sus documentos y libros, ya que se hacían redadas y cateos en busca de una seña de compromiso político por parte de intelectuales, artistas, profesores y estudiantes[10].

Como varios poetas de su generación, Delia trabajó en el campo editorial y en la comunicación. Fue empleada en el servicio de prensa del Ministerio de Educación y tuvo a su cargo el departamento de literatura de Bellas Artes. Trabajó también en la publicidad y para las líneas áreas Aviateca y Taca, en el departamento de comunicación interna y externa. Este trabajo fue muy importante para el estudio de la lengua, sus usos y su declinación en los lenguajes técnicos. Trabajó como profesora de literatura centroamericana y de literatura guatemalteca en la Universidad del Valle, dando seminarios de

[7] D. QUIÑÓNEZ, "Palabras de agradecimiento con motivo de la recepción del Premio Nacional de Literatura 2016", manuscrito, 2016, p. 6.

[8] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

[9] MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES, *Boletín* 229, Gobierno de Guatemala, Guatemala 2016, p. 1.

[10] TOCK, "El Premio", pp. 1-3.

profundización literaria. Son innumerables sus actividades en el campo cultural, como impulsora y difusora de las artes. Ha sido fundadora de la Fundación Guatemalteca para las Artes, del Premio Guatemalteco de Novela y de la Asociación Cultural de Guatemala. También fue cofundadora del Salón Nacional de la Acuarela. Este fue un certamen que se sostuvo durante 18 años, 10 de los cuales bajo la coordinación de Delia y del maestro de la plástica Víctor Vásquez Kestler[11].

A raíz del primer encuentro con el poeta Francisco Morales Santos, Delia se incorporó en las tertulias y colaboró con los poetas que formarían parte de Nuevo Signo. Junto al mismo Francisco Morales Santos y a Delia Quiñónez, participaban también Julio Fausto Aguilera, Antonio Brañas, Luis Alfredo Arango, Roberto Obregón y José Luis Villatoro[12].

Nuevo Signo

El grupo literario conocido como Nuevo Signo nació de manera muy espontánea en 1968, como una necesidad de revisar y compartir mutuamente la producción poética de sus participantes. Algunos eran poetas ya reconocidos, como Antonio Brañas, Julio Fausto Aguilera o Luis Alfredo Arango; otros estaban empezando su recorrido literario, como la joven Delia Quiñónez. Francisco Morales Santos fue el promotor y divulgador del grupo, con un afán constante de difusión de la poesía y con la edición de antologías. Delia volvió a coincidir con Francisco Morales Santos cuando ambos trabajaban en la dirección general de Bellas Artes[13].

El grupo nació sin objetivos específicos y sin determinados lineamientos comunes; eran diferentes por generación y por estilo, pero todos tenían formación izquierdista y un hondo compromiso social. Para ellos era prioritario hablar del ser humano, sus dudas existencias y la realidad social

[11] MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES, *Boletín* 229, p. 1.

[12] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

[13] *Ibidem*.

guatemalteca La finalidad última era darle relevancia a la poesía y que esta se preocupara por el hombre y la situación social guatemalteca. Criticaban la poesía populista de las generaciones anteriores, que habían propuesto una idealización del pueblo a través de un tono poético solemne y lejano de la sensibilidad popular[14].

Sobre la estética del grupo ejerció mucha influencia la poesía de Rubén Darío y del mexicano Carlos Pellicer, por el uso del símbolo y de la metáfora. En la formación poética de esta generación también fue fundamental la poesía humanizada de Neruda de *Residencia en la Tierra,* de César Vallejo, de toda la generación del 27 y en particular de Miguel Hernández, Luis Cernuda y Federico García Lorca. Asimismo, fueron reconocidos como maestros Luis Cardoza y Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Vladimir Majakowskij, Walt Whitman y José Martí. A pesar de la dura represión y de la censura, llegaban a Guatemala ediciones extranjeras, muchas veces de manera clandestina. En la 9 Av. de la capital había dos librerías de viejos, una a la par de otra; la primera era de don Pepe, un español que había llegado a Guatemala huyendo de la Guerra Civil y que lograba introducir al país libros difíciles de conseguir; la segunda era la librería de Antonio Brañas, que se llamaba *Homero* y sirvió muchas veces como sede de tertulias literarias[15].

Una de las prioridades de Nuevo Signo fue la de difundir la poesía en ediciones breves y baratas, llamadas *plaquettes*, repartidas entre amigos. Los poetas hacían lecturas públicas, sin tono declamatorio, en el programa que llamaron "Poesía en voz alta". Leían en institutos normales para maestros de la capital y de la provincia, así como en comunidades indígenas del interior[16].

[14] J.L. SIERRA, "Poesía actual de Guatemala", en NUEVO SIGNO (eds.), *Nosotros los de entonces*, Ediciones Nuevo Signo, Guatemala 1993, pp. 5-7; M.R. MORALES, comunicación personal, 21 de julio de 2015.

[15] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015; M. ARRANZ, *Nuevo Signo. Historia de un grupo literario de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1984, pp. 47-64.

[16] F. MORALES SANTOS, comunicación personal, 20 de julio de 2015; QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

Nuevo Signo ante la violencia

En 1954 los beneficios en el campo cultural aportados por los gobiernos de Juan José Arévalo y de Jacobo Árbenz fueron interrumpidos violentamente. El golpe de estado del coronel Carlos Castillo Armas decretó el comienzo de un periodo dramático de represión política en Guatemala y el desarrollo de una profunda crisis social y cultural. Se cedió poco a poco el país a las inversiones extranjeras, con la abolición del proteccionismo nacional y la creación de facilitaciones fiscales para las inversiones estadunidenses. Fue la época de la incursión en Guatemala de un capitalismo salvaje y del *American way of life*, que impusieron un modelo económico consumista y cada vez más dependiente de los intereses norteamericanos. Con la creación del Mercado Común Centroamericano en 1960, el ideal de progreso se tradujo en la transformación de Guatemala en la sucursal de las multinacionales y en un lugar de explotación a favor del capital extranjero[17].

También las ciudades se transformaron: incrementaron su tamaño y nacieron las llamadas 'villas miserias', barrios de casa de lata y de cartón, donde la gente vivía en condiciones inhumanas. Como resultado de las olas migratorias, desde la provincia habían llegado a la capital también casi todos los poetas de Nuevo Signo, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida[18].

La modernización y la importación de modelos culturales norteamericanos incrementaron la miseria de gran parte de la población guatemalteca, que perdió sus tierras comunales cedidas de las empresas extranjeras. La distancia entre la oligarquía blanca y la población rural, en su mayor parte indígena, se hizo cada vez más evidente y puso en duda el sentido de una identidad guatemalteca

[17] D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Universidad San Carlos, Guatemala, 1997, pp. 220-221; G.O. DÍAZ CASTELLANOS, *Las clases sociales en Guatemala (1964-2002)*, Editorial Academia Española, Saarbrüken 2012, p. 22; T. SAGASTUME PAIZ, "Industriales y empresarios a principios del siglo XX en la ciudad de Guatemala", *Estudio*s, 1996 (abril), 1-96, pp. 89-90; G. TORIELLO GARRIDO, *La batalla de Guatemala*, Editorial Universitaria, Guatemala 1997, p. 301; M.R. MORALES, *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Cultura, Guatemala 2011, p. 157.

[18] LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, pp. 213-219.

construida sobre un modelo ficticio de blanqueamiento cultural y económico de la nación[19]. Guatemala se convirtió en un claro ejemplo de las contradicciones de la modernidad latinoamericana, entre lujos, coches norteamericanos, lavadoras, analfabetos y hambre[20]. Una de las tareas de Nuevo Signo fue precisamente la de reflexionar sobre el sentido de la vida humana, en un contexto cada vez más deshumanizado, desnaturalizado y cementificado.

El conflicto armado que estaba devastando a Guatemala en la década de los 60 y 70 azotó violentamente también al grupo poético. En 1970, el 6 de julio, en la frontera entre Guatemala y El Salvador, desapareció Roberto Obregón, uno de los miembros de Nuevo Signo, secuestrado por razones políticas[21]. Los poetas de Nuevo Signo publicaron una nota en *El Imparcial* fechada 11 de julio de 1970, en la cual denunciaban lo ocurrido, pidiendo una intervención a favor de su compañero[22]. Nunca más volvió a aparecer su cuerpo. A raíz de este homicidio, el grupo se disolvió definitivamente, pero no su amistad y su mutua colaboración[23].

[19] W. BRACKETTE "La competencia por la nación a través de un terreno de sangre", en M. CAMUS (comp.), *Las ideas detrás de la etnicidad,* CRIMA, Antigua Guatemala 2006, p. 145; M.E. CASAÚS ARZÚ, "Las élites intelectuales y la generación del 20 en Guatemala: su visión del indio y su imaginario de nación", en M.E. CASAÚS ARZÚ – O.G. PELÁEZ ALMENGOR, *Historia intelectual de Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 2001, pp. 18-22.

[20] LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, p. 223.

[21] Roberto Obregón nació el 13 de noviembre de 1940 en San Antonio Suchitepéquez; se formó en la Universidad San Carlos de Guatemala y desde 1961 en la Universidad Patricio Lumumba de Moscú, donde obtuvo un doctorado en Filosofía en 1967. Durante su estancia en la Unión Soviética recibió nuevos estímulos culturales e incrementó su compromiso político de izquierda. Invitado a participar en un encuentro poético con el grupo literario salvadoreño Piedra y Siglo, el 6 de julio de 1970 fue secuestrado en el puesto fronterizo Las Chinamas, entre Guatemala y El Salvador, y asesinado. R. OBREGÓN, *Poesía de barro*, Universidad San Carlos, Guatemala 2011, p. I; C. FORSTER, *La revolución indígena y campesina en Guatemala, 1970 a 2000*, Editorial Universitaria, Guatemala 2012, pp. 149-150; F. ALBIZÚREZ PALMA – C. BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca*, p. 32.

[22] ARRANZ, *Nuevo Signo. Historia de un grupo literario de Guatemala*, p. 62; LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, p. 219.

[23] MORALES, comunicación personal, 21 de julio de 2015.

Nuevo Signo fue también una generación desheredada, huérfana e hija de la violencia. Los poetas de *Saker Ti'*, que había sido la agrupación poética de la Revolución y que había roto con la literatura anterior, fue al exilio durante la represión[24]. Nuevo Signo escribió precisamente para llenar este vacío; su propuesta fue la de romper la barrera entre lo culto y lo popular, haciendo un arte revolucionario y superando la idea solemne y artificial de pueblo[25]. En última instancia se intentaba crear una «poesía testimonial»[26], refugio y verdadera forma de libertad. La poesía fue entendida como conocimiento y reconocimiento del mundo, una forma de extrañamiento del objeto desde su espacio cotidiano, para verlo otra vez en su soledad[27]. La de Nuevo Signo fue entonces una poesía «sustancial»[28].

La importancia de la libertad creadora se evidencia repetidas veces en la obra de Delia Quiñónez, quien define la poesía «como un ejercicio de libertad, el único instante de libertad total»[29]. La poeta abre su acto de agradecimiento por el Premio Nacional de Literatura precisamente con una cita del *Don Quijote* sobre este tema:

> La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (M. de Cervantes, *Don Quijote*, Parte 2, Capítulo 58)[30].

[24] M. ALBIZÚREZ, "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", en NUEVO SIGNO (eds.), *Nosotros los de entonces*, Ediciones Nuevo Signo, Guatemala 1993, p. 8.

[25] MORALES, comunicación personal, 21 de julio de 2015.

[26] ALBIZÚREZ PALMA – BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca*, p. 32.

[27] LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, pp. 216-217.

[28] J. MEJÍA, "Introducción a Nuevo Signo", en NUEVO SIGNO (eds.), *Las plumas de la serpiente,* Ediciones Nuevo Siglo, Guatemala, 1970, p. 5.

[29] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 23 de julio de 2015.

[30] Citado en QUIÑÓNEZ, "Palabras de agradecimiento con motivo de la recepción del Premio Nacional de Literatura 2016", p. 1.

Poesía, tierra, plantas y espíritu

La creación poética ha acompañado a Delia Quiñónez en cada etapa de su vida, desde los 14 años hasta la fecha. Su variada producción comprende narrativa, poesía y ensayos. Sus principales colecciones poéticas son: *Barro pleno* (1968); *Otros poemas* (1982); *Nos habita el paraíso* (1990); *Ultramar* (1991); *Vuelo de piedra puño y flor* (1999), *Rituales sobre la piel* (2007) y *Cantos rodados* (2016). Muy importante es también la producción crítica sobre literatura y artes plásticas guatemaltecas. Su obra ha sido incluida en más de 30 antologías[31].

Su poesía se inserta en una importante y reconocida tradición poética femenina guatemalteca, con autores como Alaíde Foppa, Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, Carmen Matute, Isabel de los Ángeles Ruano y Ana María Rodas, quien inauguró un lenguaje claramente feminista[32]. Sin embargo, dentro de esta trayectoria poética, la creación de Delia es totalmente original, con un lenguaje poético único y personal, que revela el afán de comprensión del ser humano, en vilo entre espíritu y materia.

Podemos situar su poesía en una encrucijada entre una tendencia subjetiva e introspectiva, según la lección de Octavio Paz y de la generación del 27 y el exteriorismo de Cardenal, que parte del mundo exterior para llegar a una poesía objetiva y narrativa[33]. En la obra de Delia Quiñónez, la materia y el espíritu se funden en una celebración del ser humano como plenitud en estos dos componentes. La poeta crea un tipo de mímesis abstracto, con imágenes metafóricas que se generan por asociaciones inesperadas entre el mundo espiritual y el mundo material. Respecto al hermetismo vanguardista de la

[31] MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES, *Boletín* 229, p. 1.

[32] A. ACEVEDO – A. TOLEDO (eds.), *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*, Universidad Landívar, Guatemala 1998, p. 10; F. MORALES SANTOS, "La tradición y la ruptura", en ID. (comp.), *Los nombres que nos nombran*, Magna Terra Editores, Guatemala, 2010, p. 14.

[33] M.E. FUENTES, "Ernesto Cardenal y la poética de la prosa exteriorista", *Casa del tiempo*, 2015, 13, pp. 49-52; ALBIZÚREZ, "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", p. 8.

primera mitad del siglo XX[34], el arte de Delia regresa a la materia y al contenido humano, sumerge el espíritu dentro del cuerpo. Es el contexto natural, el barro, los árboles, las estrellas y el agua, los que restituyen la unidad al mundo fragmentado de la poesía espiritual.

Considero la obra de Delia Quiñónez como una reformulación del canon vanguardista, a través de un uso potente de la metáfora, de un lenguaje pulido y exacto y un cuestionamiento intelectual y filosófico de la identidad humana. Sin embargo, se nota en ella un deseo de recuperar la realidad representada, de acercar espíritu y materia y de reconstituir la unidad y el sentido del mundo externo[35].

La muerte
toca esta puerta de niebla
y el silencio se lleva
su perfil iracundo.

La muerte
se ha posado
en un balcón sin nombre,
bajo la ventana de un anciano triste
o entre los ojos
de un niño que sonríe.
(...)
Estamos heridos.
Además, extraña ausencia,
nos falta un corazón enfebrecido
entre el pecho y la camisa[36].

Sin llegar a identificar en el mundo objetivo el punto de partida de su quehacer poético, con un lenguaje ajeno al tono coloquial de otros miembros de Nuevo Signo, su poesía espiritual se empapa de materia, se calienta en los

[34] A.J. PÉREZ, "Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica", *Hispania*, 1992, 71/1, p. 51.

[35] *Ivi*, p. 53.

[36] D. QUIÑÓNEZ, *Vuelo de piedra, puño y flor*, Feria Municipal del Libro, Guatemala 1999, p. 28

latidos de un mundo injusto, violento, pero al mismo tiempo mágico y natural. Lejos de la corriente realista y popular de otros poetas de su generación, su poesía es la celebración de los nexos sutiles entre la complejidad del alma y los destellos del mundo natural, como se puede apreciar en el ejemplo a continuación:

Soy rumor de ola y huella sobre el espejo:
anclas movedizas con las que penetro
en este túnel huidizo y frágil que me invade.

(...)

Soy, porque recuerdo
y me agoto en la espuma
de muchos mares antiguos
de rutas pasajeras
de pasos y sombras
que cruzan mis orillas.

Ola y espejo
cuajan sobre la superficie
de mis horas vividas
con rumor de agua leve
o grito de tempestad encarcelada.
Soy porque recuerdo[37].

La poeta siente la necesidad de escribir sobre temas sociales, en una poesía encaminada a lo histórico y al mismo tiempo a lo universal. Este compromiso humano se encuentra en *Ultramar* (1991), poema largo dedicado al V centenario del descubrimiento de América. El fuerte uso del símbolo y de la polifonía hacen de esta obra un ejemplo logrado de poesía hermética y plástica[38]. Al lado de las celebraciones oficiales y de las duras críticas surgidas a raíz de esta conmemoración, la poeta se interroga sobre el significado humano de este evento histórico, que une pasado y presente, historia lineal y cíclica.

[37] ID., *Rituales sobre la piel*, Editorial Cultura, Guatemala 2007, p. 39.

[38] ALBIZÚREZ, "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", p. 10.

Avanzábamos
con una espada en el vientre
y tres carabelas
vacías de agua dulce.

El camino
era una curva vertical
en sal de antiguas evidencias:
ella anuló su eternidad
y nosotros las amarras de su fuego.

(El mar era una esquina
de gris inevitable)[39]

Y en otro paso:

Olvidaron la eternidad
de las estelas
y de las cresterías
que besaron el cielo
surcando escalinatas
de ciencia irrepetible.
(...)
Negaron la sabia geometría
de los templos,
la fragancia suspendida
en las flores del jade
y las palabras del glifo
que rumiaba silencios[40].

A través de un lenguaje hermético, busca el significado atemporal de este encuentro. Los hombres llegados de Ultramar con sus espadas sacudieron y

[39] D. QUIÑÓNEZ, *Ultramar*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1991, p. 10.

[40] *Ivi*, p. 28.

violaron repetidamente pensamientos, lunas, el fuego de los dioses y hasta la forma del universo, dejándonos un «sol embotellado»[41].

La raíz más íntima de la poesía de Delia Quiñónez es el delicado equilibrio entre lo espiritual y lo material, entre la esencia universal del hombre y su situación contingente. Este compromiso humano, material, plástico y concreto, se aprecia en el mismo discurso de agradecimiento del Premio Nacional de Literatura, cuando afirma:

> reitero mi convicción en la fuerza de la palabra y en la necesidad de su búsqueda para poder explicarnos el mundo, transformarlo, inventarlo o para provocar una reflexión; para entender el aquí y ahora que nos ha tocado vivir y mejorar, de la mano de la dignidad y la justicia, ese mundo que no puede ni debe sernos ajeno[42].

La visión concreta y universal es evidente ya desde la prima colección de poemas, *Barro pleno,* publicada precisamente por Ediciones Nuevo Signo en 1968, en donde el sujeto lírico se funde con la naturaleza, con plantas, barro, maíz, pan y semillas[43]. El padre, el hombre amado, el hermano, su hijo son partes del ciclo vegetal: hojas, flores, nardos, clorofilas, rosas y espinas. Todas las expresiones vegetales dan un sentido universal a la condición humana, los hacen partícipes del mismo respiro natural. En un mundo modernizado, urbanizado y caracterizado por la violencia institucional, los ritmos de la naturaleza ofrecen una respuesta a las inquietudes del ser humano.

En particular, la figura del padre, que repartía con sus dedos de hojas «estrella-pan que nos alumbra/ la boca y la garganta»[44], se presenta como semilla, hoja, árbol, flor, en un ciclo vital continuo. Dice en la poesía "Dulcedumbre", de *Barro pleno*:

> Hoy,
> cuando siento que sus manos

[41] *Ivi*, p. 43.

[42] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 2 de noviembre 2016.

[43] ACEVEDO – TOLEDO (eds.), *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*, p. 63.

[44] D. QUIÑÓNEZ, en NUEVO SIGNO (eds.), *Las plumas de la serpiente,* p. 25.

son más hojas, más árbol,
más flor que tiempo y carne,
pongo su semilla verde
en esta dura tierra
que me cubre las venas
por donde corre un insomne suspiro
de luz y llanto nuevo[45].

El padre nutre el espíritu de la poeta, para que el mismo yo lírico pueda «florecer en interminables/ palpitantes/ rosas cotidianas»[46]. En una realidad cementificada y desnaturalizada por la modernidad, los valores importantes de la vida se traducen en «la madre rosa» «cercana al cielo», en el «barro húmedo», «la piel de otoño o primavera» que guarda el palpitar de las flores[47].

Esta identificación de las raíces del ser humano con la naturaleza sigue en la colección *Nos habita el paraíso*, de contenido prevalentemente erótico. Aquí el lenguaje metafórico traslada el pleno goce del amor en pareja a un nivel universal[48], según el ejemplo la poesía mística de San Juan de la Cruz y el *Cantar de los Cantares*. A través de la unión sexual, los amantes se hacen parte de los ritmos naturales: mareas, tempestades, aves migratorias, luz, contraluz y sombra, en constante vilo entre la materia y la unión espiritual de las almas. El cuerpo se hace territorio: cerro, mar, río, templo y volcán, en donde los amantes se funden para entrar en una dimensión universal.

Uva frugal.
Ayuno de antiguas plenitudes.
Aguas y jugos
humanamente turbios,
        coronan,
sin laureles,
la puerta vital del paraíso.

[45] *Ibidem.*

[46] *Ivi,* p. 26.

[47] *Ibidem.*

[48] QUIÑÓNEZ, comunicación personal, 2 de noviembre de 2016.

Besos de eternidad
Marcando territorios,
colinas
cavidades[49]

El lugar de los amantes es un paraíso privado, hecho de intimidad y de universo. La materia y la identificación del cuerpo con el espacio natural remarcan la dimensión natural del ser humano, su papel como parte integrante de un universo cíclico, vital y eterno.

También en "Corazón de ciudad" de *Rituales sobre la piel* la naturaleza es tan poderosa que rompe los confines de la ciudad y hace irrupción en los parques, los charcos y la neblina del espacio urbano.

Allá un cerro carmelita
con jacarandas tejidas
de oro viejo.
Aquí un parque insólito
donde el verde rompe
a llorar cada mañana.

Luz dispersa
entre el cielo y el asfalto:
polen y diésel
donde se renuevan
las estrellas caídas
en los charcos[50].

Las imágenes naturales vivifican la ciudad, alumbran el agua sucia de los charcos con la luz de las estrellas, rompen la niebla con el perfil del volcán, mientras los árboles lloran encerrados en su recinto. Las palabras antitéticas, cielo y asfalto, polen y diésel, unidas en el oxímoron, se contaminan mutuamente, creando una naturaleza asfaltada, urbanizada, pero todavía viva.

[49] D. QUIÑÓNEZ, *Nos habita el paraíso*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1990, p. 14.

[50] QUIÑÓNEZ, *Rituales sobre la piel*, p. 51.

La composición se concluye con la imagen de una ciudad-naturaleza o de una naturaleza humanizada, donde se «hilvanan los cantos y los rezos/ donde la risa es un mago que reinventa/ la flor y la duplica» y la esperanza se encarna en los rostros que pueblan la ciudad[51].

Sin embargo, esta misma ciudad donde irrumpe la naturaleza es sede de la injusticia humana. En la misma composición "Corazón de ciudad", el carácter socialmente comprometido de la poesía de Delia Quiñónez revela las contradicciones de la modernidad: cemento y árboles, risas y muerte. Entre avenidas, campanas y anuncios luminosos, están trasportando al féretro de un hombre asesinado por sus ideas políticas. Además, en la contra esquina duerme otro hombre, tan pobre que solo tiene páginas de periódico para taparse. Ambos son símbolos de un país que lleva muerte, miseria, injusticia y que domestica la naturaleza en los charcos y en la neblina.

Cuerpos y silencios
durmiendo entre las páginas
que ayer fueron noticias:
hombre de hoy,
triste sonido
entre la muchedumbre indiferente[52].

La identificación entre la naturaleza y la vida humana, el uso de metáforas vegetales para representar el espíritu, la necesidad de libertad y su conexión con los ritmos naturales se presentan como la clave más auténtica de la producción poética de Delia Quiñónez. Si por un lado podemos observar en su poesía una huella de la tradición vanguardista latinoamericana, su obra adquiere tonos profundamente originales. La grandeza de la poesía de Delia Quiñónez consiste a mi parecer en el difícil equilibrio entre la espiritualidad y la humanización poética, sin perder nunca su profundidad de sentir y su tono original. A través de la identificación de las raíces que unen al hombre con el mundo natural, la poeta encuentra una respuesta eficaz a la alienación humana

[51] *Ibidem*.

[52] *Ivi*, p. 53.

y social producida por la modernidad, que ha azotado a Guatemala con una violencia sin par desde la segunda mitad del siglo XX.

Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2016

El 23 de septiembre de 2016, el Ministro de Cultura y Deportes de Guatemala, José Luis Chea Urruela, y el jefe de la Editorial Cultura, Francisco Morales Santos, anunciaron el otorgamiento del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2016 a Delia Quiñónez.

La entrega del premio se realizó el 18 de octubre en el Salón de Banderas del Palacio Nacional de la Cultura, por orden del Ministro de Cultura. El jurado fue integrado por la Licda. Claudia Ciudad Real de Melville, Directora de las Artes, del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, y por los escritores: Javier Payeras, Rosa Chávez, Luis Méndez Salinas (Director de la Editorial Catafixia), Gerardo Guinea Diez y Francisco Morales Santos; los dos últimos habían recibido el Premio Nacional de Literatura en años anteriores[53].

Hubo un gran despliegue de información y entrevistas en todos los medios de comunicación: televisión, radios e incluso en radios comunitarias. El acto fue muy concurrido, cosa siempre difícil en Guatemala en el ámbito cultural. Incluso le dedicaron una actividad en la Feria Internacional Chiapas (México), que se celebra anualmente[54]. El premio incluyó también la publicación de una selección de poemas, algunos inéditos, titulada *Cantos rodados*[55].

La deuda principal que la poeta menciona en su discurso de agradecimiento consiste en la relación con los poetas de Nuevo Signo, experiencia humana e intelectual fundamental para su formación poética. La participación de Delia Quiñónez en este grupo literario le dio una dirección

[53] QUIÑÓNEZ comunicación personal, 3 de noviembre de 2016.

[54] *Ibidem*.

[55] D. QUIÑÓNEZ, *Cantos rodados*, Editorial Cultura, Guatemala 2016.

dentro de la literatura guatemalteca y una posición ética frente a los problemas políticos y sociales de su país. Su poesía también marcó un hito en el cuestionamiento de los cánones de la literatura hispánica anterior, presentándose con una voz original y auténticamente guatemalteca:

> Fuimos siete y seguimos siendo siete. Número cabalístico que enlaza días, colores, alegrías, trabajo, amistad, tristeza, lucha interior, canciones y batallas con o sin recompensas. Vida y muerte. Y seguimos deambulando unidos e independientes, amarrados al tiempo y despidiéndonos de él sin rencores y con una sonrisa[56].

Bibliografía

Acevedo, Anabella – Toledo, Aída (eds.). *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*, Universidad Landívar, Guatemala 1998, p. 10.

Albizúrez Palma, Francisco - Barrios y Barrios, Catalina. *Historia de la literatura guatemalteca*, 3 tomos, Editorial Universitaria, Guatemala 1987.

Albizúrez, Mónica. "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", en Nuevo Signo (eds.), *Nosotros los de entonces*, Ediciones Nuevo Signo, Guatemala 1993, p. 8.

Arranz, María del Rosario. *Nuevo Signo*. *Historia de un grupo literario de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1984, pp. 47-64.

Berrocal Soto, Fernando. "Juan José Arévalo: el hombre y el político", *Revista de Filosofía*, 1966, vol. 5/18, pp. 196-200.

Brackette, Williams. "La competencia por la nación a través de un terreno de sangre", en Manuela Camus (comp.), *Las ideas detrás de la etnicidad,* CRIMA, Antigua Guatemala 2006, p. 145.

Casaús Arzú, Marta Elena. "Las élites intelectuales y la generación del 20 en Guatemala: su visión del indio y su imaginario de nación", en Marta Elena Casaús Arzú – Oscar Guillermo Peláez Almengor, *Historia intelectual de Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 2001, pp. 18-22.

[56] QUIÑÓNEZ, "Palabras de agradecimiento con motivo de la recepción del Premio Nacional de Literatura 2016", p. 5.

Díaz Castellanos, Guillermo Osvaldo. *Las clases sociales en Guatemala (1964-2002)*, Editorial Academia Española, Saarbrüken 2012, p. 22.

Forster, Cindy. *La revolución indígena y campesina en Guatemala, 1970 a 2000*, Editorial Universitaria, Guatemala 2012, pp. 149-150.

Fuentes, Moisés Elías. "Ernesto Cardenal y la poética de la prosa exteriorista", *Casa del tiempo*, 2015, 13, pp. 49-52.

Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Universidad San Carlos, Guatemala 1997.

Mejía, José. "Introducción a Nuevo Signo", en Nuevo Signo (eds.), *Las plumas de la serpiente,* Ediciones Nuevo Siglo, Guatemala 1970, p. 5.

Molina Calderón, José. *Breve historia económica de Guatemala del siglo XX,* Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala 2011, pp. 17-22.

Morales, Mario Roberto. *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Cultura, Guatemala 2011, p. 157.

Morales, Mario Roberto. Comunicación personal, 21 de julio de 2015.

Morales Santos, Francisco. "La tradición y la ruptura", en Francisco Morales Santos (comp.), *Los nombres que nos nombran*, Magna Terra Editores, Guatemala, 2010, p. 14.

Morales Santos, Francisco. Comunicación personal, 20 de julio de 2015.

Obregón, Roberto. *Poesía de barro*, Universidad San Carlos, Guatemala 2011, p. I.

Quiñónez, Delia. *Nos habita el paraíso*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1990.

Quiñónez, Delia. *Ultramar*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1991.

Quiñónez, Delia. *Vuelo de piedra, puño y flor*, Feria Municipal del Libro, Guatemala 1999.

Quiñónez, Delia. "Dulcedumbre", en Nuevo Signo (eds.), *Las plumas de la serpiente,* Ediciones Nuevo Siglo, Guatemala 1970, pp. 25-26.

Quiñónez, Delia. *Rituales sobre la piel*, Editorial Cultura, Guatemala 2007.

Quiñónez, Delia. "Palabras de agradecimiento con motivo de la recepción del Premio Nacional de Literatura 2016", manuscrito, 2016.

Quiñónez, Delia. *Cantos rodados*, Editorial Cultura, Guatemala 2016

Ministerio de Cultura y Deportes. *Boletín* 229, Gobierno de Guatemala, Guatemala 2016, p. 1.

Pérez, Alberto Julián. "Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica", *Hispania*, 1992, 71/1, p. 51.

Pérez Brignoli, Héctor. *Storia dell'America Centrale*, Edizioni Mondo Nuovo, Milano 1990, p. 136.

Sagastume Paiz, Tania. "Industriales y empresarios a principios del siglo XX en la ciudad de Guatemala", *Estudio*s, 1996 (abril), 1-96, pp. 89-90

Sierra, José Luis. "Poesía actual de Guatemala", en Nuevo Signo (eds.), *Nosotros los de entonces*, Ediciones Nuevo Signo, Guatemala 1993, pp. 5-7.

Taracena Arriola, Arturo. *Etnicidad, estado y nación en Guatemala (1944-1985)*, CIRMA, Antigua Guatemala 2004, pp. 30-48.

Toriello Garrido, Guillermo. *La batalla de Guatemala*, Editorial Universitaria, Guatemala 1997, p. 301

Tock, Rosa. "El Premio", *Plaza Pública*, 27 de septiembre 2016, en línea <www.plazapublica.com.gt/content/el-premio>.

Centroamericana 29.1 (2019): 97-125
ISSN: 2035-1496

Recibido: 31 de agosto de 2018
Aceptado: 30 de noviembre de 2018

FAMILIA Y SISTEMA MODERNO/COLONIAL DE GÉNERO EN COSTA RICA

ANA LUCÍA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
(Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica)

Resumen: Se realiza un análisis sobre la familia heterosexual biparental eurocentrada en Costa Rica, y el rol que tuvo esta institución en la demarcación de las jerarquías sociales basadas en la imbricación de género y de 'raza'. Este análisis se conecta con el desarrollo del proyecto identitario de la nación costarricense que se basa en el mito de la blancura étnica como condición de homogenización de las clases para el sostenimiento del proyecto político y económico nacional. Se demostrará que esta institución de la mano del proyecto identitario favoreció el establecimiento y reproducción del sistema Moderno/Colonial de género en el país, el cual promovió las relaciones de subordinación, de dominación y de opresión de las mujeres racializadas.

Palabras clave: Sistema Moderno/Colonial de género – Familia biparental heterosexual euro-centrada – Género racializado – Mestizaje – Mito étnico costarricense.

Abstract: «The Colonial/Modern Gender System in Costa Rica». The analysis is carried out on the eurocentrated biparental heterosexual family in Costa Rica, and its role in the demarcation of social hierarchies based on the imbrication of gender and 'race'. This analysis is connected with the development of the identity project of the Costa Rican nation that is based on the myth of ethnic whiteness as a condition of homogenization of the classes for the support of the political and economic national project. It will be shown that this family institution led by these national identity project influences the establishment and reproduction of the Colonial/Modern Gender System in the country, which promoted the relations of subordination, domination and oppression of racialized women.

Keywords: Colonial/Modern Gender System – Biparental Heterosexual Euro-centric Family – Racialized Gender – Mestizo – Costarican Ethnic Myth.

Modernidad y sistema Moderno/Colonial de género

La imposición del sistema Moderno/Colonial remonta a 1492, año de la Conquista de América y año de desarrollo del mercantilismo mundial[1] y de la experiencia europea de constitución del Otro como periferia y como dominado bajo el mando del conquistador[2], lo que detonará el 'entronque de patriarcados'[3]. Por lo que concierne la cuestión de género, sabemos que las cosmovisiones de los pueblos originarios de Abya Yala comparten dos principios regentes que son la complementariedad y la dualidad[4]. Estos mantienen el equilibrio entre hombres y mujeres con la naturaleza y el género así concebido se consolida a partir de una dualidad jerárquica, que a pesar de tener una composición desigual contiene plenitud ontológica y política[5]. En la lógica europea, al contrario, el principio ordenador es el binarismo que implica que la relación entre ambos géneros es suplementaria, y por eso uno adquiere manifestaciones de universalidad[6]. Cabnal realiza una crítica a los dos principios de complementariedad y dualidad regentes en su propia comunidad maya-xinka para señalar el carácter heteronormativo de la sexualidad humana, define el 'patriarcado originario ancestral' como «un sistema milenario estructural de opresión contra las mujeres originarias»[7], que norma la heterosexualidad como un mandato para la vida de hombres, mujeres y su

[1] Ver E. DUSSEL, 1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad", Plural Editores, La Paz 1994.

[2] Ver E. DUSSEL, "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)", *Boundry 2*, 20 (1993), 3, pp. 65-76.

[3] L. CABNAL "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas comunitarias de Abya Yala", en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario,* ACSUR-Las Segovias, Madrid 2010, p. 15.

[4] *Ivi*, p. 14.

[5] R.L. SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda,* Prometo Libros, Buenos Aires 2013, p. 89.

[6] *Ibidem*.

[7] L. CABNAL, "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas comunitarias de Abya Yala", p. 14.

relación con el cosmos. Este análisis comprueba la existencia de la división heterosexual de la guerra que configuró costumbres, roles y usos previos al contexto de colonización, además, se analiza el momento en el que 'patriarcado originario' y patriarcado occidental se fusionan por efecto de la conquista y colonización de Abya Yala perpetuando la violencia sexual sobre los cuerpos de las mujeres originarias[8] y asegurando así su sometimiento, su control y su tutela. De esta forma se configuraron las manifestaciones propias del surgimiento del 'sistema Moderno/Colonial de género'[9], el cual explica el género dentro de las múltiples relaciones de poder que constituyen la Modernidad/Colonialidad[10] organizada en términos raciales[11]. La idea principal es que el dimorfismo sexual, el patriarcado y la heterosexualidad son claves en la constitución de las formas claro-oscuras de complexión de las relaciones sociales que integran el significado mismo del género[12].

En las dinámicas de la Modernidad/Colonialidad el lado visible construye hegemónicamente el género y sus relaciones sociales y, por lo tanto, organiza y designa el significado mismo de 'hombre' y de 'mujer'[13]. En esta lógica binaria el hombre europeo se erige como el sujeto legítimo, hecho para mandar y para habitar la esfera pública porque es el individuo 'heterosexual, blanco, cristiano

[8] *Ibidem*.

[9] Lugones en *Tabula Rasa* explica su proyecto de investigación el cual incluye los feminismos del tercer mundo, el feminismo negro en Estados Unidos, el marco de la interseccionalidad, e incorpora el patrón global capitalista y la colonialidad del poder.

[10] Para Escobar no existe una Modernidad sin colonialidad porque esta última es constitutiva de la primera, y el negarlo no permite dar visibilidad a los conflictos internos que genera el paradigma europeo en tanto que no considera otras culturas y cosmovisiones al posicionarse y reflexionar sobre el mundo moderno. Ver A. ESCOBAR, "Worlds and knowledges otherwise", *Cultural Studies*, 21 (2007), 2, pp. 179-201.

[11] Ver M. LUGONES, "Colonialidad y género", *Tabula Rasa*, 2008, 9, pp. 73-101.

[12] Ver ID., "Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial", en W. MIGNOLO (ed.), *Género y decolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires 2008, pp. 13-54.

[13] M. LUGONES, "Heterosexualism and the colonial/modern system", *Hypatia*, 22 (2007), 1, p. 206.

y racional'[14]. Contrariamente, la mujer europea es caracterizada como pasiva y pura en el ámbito sexual, débil de cuerpo y de mente, razones que justifican su exclusión de todos los ámbitos del dominio público[15] y su posición social se encuentra afuera de la esfera pública, de la autoridad colectiva, de la producción del conocimiento y de casi toda posibilidad de control de los medios de producción[16]. Este sistema no sólo tenía por objetivo el esclavizar y matar, sino que quería utilizar a mujeres colonizadas como recurso [objeto] privilegiado de apropiación sexual y como arma de guerra[17]. En consecuencia, fueron hiper-sexualizadas y por eso «this tension between hypersexuality and sexual passivity defines one of the domains of masculine subjection of the colonized»[18]. Asimismo, este sistema no sólo disminuyó el valor social de las mujeres racializadas, sino que les arrebató cualquier forma previa de participación social[19], de autoridad o de ejercicio autónomo de su existencia humana[20] y por eso es importante la misoginia como elemento central del

[14] Ver ID., "Toward a Decolonial Feminism", *Hypatia*, 25 (2010), 4, pp. 742-759.

[15] ID., "Heterosexualism and the colonial/modern system", p. 203.

[16] ID., "Colonialidad y género", p. 98.

[17] K. OCHOA MUÑOZ, "El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización"*, El Cotidiano,* 2014, 184, p. 17.

[18] LUGONES, "Toward a Decolonial Feminism", p. 744.

[19] En Costa Rica se identifica la participación política de las mujeres originarias previo a la colonización. En el relato de la guerra contra los miskitos presentado por Ibarra Rojas en 2012 se describe cómo estos les robaron a las mujeres a los teribes, estos últimos enfadados, persiguen a sus enemigos y los matan, pero tiempo después 'sus' mujeres se encontraban embarazadas; cuando estos vástagos nacen, son las mujeres quienes matan a las criaturas y los decapitan como trofeos de guerra. Otro ejemplo describe un relato sobre como dos mujeres fueron quienes hablaron con Lökës (guerrero teribe), ellas le ofrecieron un telar de paz y es gracias a ellas que se produjo el fin de la guerra y el comienzo del reinado de Naso. Ver E. IBARRA ROJAS, *Pueblos que capturan. Esclavitud indígena al sur de América Central del siglo XVI al XIX*, EUCR, San José 2012.

[20] LUGONES, "Colonialidad y género", pp. 92-93.

proyecto Moderno/Colonial[21]. El colonialismo erosionó la posición política de las mujeres racializadas y transformó la organización social separando la vida en dos esferas (privada y pública) que condujo a la privación y domesticación de las mujeres[22] marginalizándolas, otrificándolas y reduciéndolas a un estado mayor de vulnerabilidad hacia la violencia de todos los hombres[23].

Los conquistadores controlaron y cambiaron las prácticas de las poblaciones originarias[24], generando la hiper-exacerbación del rol del hombre a nivel comunitario y de intermediario con el hombre blanco. Se emasculó a los hombres en el ambiente extracomunitario, se universalizó la esfera pública y se binarizó la noción dual y complementaria de las cosmologías indígenas[25]. Además, el hombre colonizado reprodujo su fuerza en el espacio privado puesto que ahí no se encontraba emasculado por el hombre blanco, y por lo tanto, podía exhibir su capacidad autoritaria para oprimir y violentar a las mujeres[26]. Esta normalización de la violencia es el resultado de la imposición genérica colonial de las relaciones sociales a través del sistema Moderno/Colonial de género que organizó diferentes arreglos y posiciones sociales muy diferenciadas a partir de la idea de 'raza' y del género binario, consolidándose así las relaciones de dominación a través de las feminidades y masculinidades de la época:

> los espacios como la familia, la comunidad y el lugar de las mujeres en ello como algo sagrado e incuestionable, no permite ver las formas en que se dan las

[21] OCHOA MUÑOZ, "El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización", p. 17.

[22] B. MENDOZA, *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*, Herder, Ciudad de México 2014, p. 452.

[23] *Ibidem*.

[24] R.L. SEGATO, "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial", en A. QUIJANO - J. MEJÍA NAVARRETE (eds.), *La cuestión descolonial,* Universidad Ricardo Palma, Lima 2010, pp. 1-30.

[25] SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*, p. 84.

[26] *Ibidem*.

> relaciones de poder. Es importante recordar que el tipo de familia y las comunidades, sin olvidar que son reductos de resistencia, fueron constituidas conforme a las 'necesidades' coloniales. De esa cuenta, ser mujer u hombre indígena, ser mujer u hombre no indígena no es en absoluto ajeno a la configuración colonial de este país. Es decir, ha habido una colonización de la masculinidad y la feminidad tanto en mayas como en no indígenas, esta ha sido una experiencia construida en relaciones sociales y de poder[27].

Esta imposición racial del género binario organizó las relaciones de producción, de reproducción, de propiedad y las cosmologías en Abya Yala[28], además, la imposición occidental del género aunado a la de 'raza' acentuó las relaciones abismales entre hombres y mujeres[29], por ende, la institución de la familia y el matrimonio episcopal tienen influencia en la producción del género racializado en la región.

La familia heterosexual biparental eurocentrada y los roles de género racializados en Costa Rica

El establecimiento de la institución de la familia heterosexual biparental eurocentrada en Centroamérica y específicamente en Costa Rica, se estableció a través de discursos y prácticas arraigadas al binarismo de género y del binomio público-privado. El establecimiento de esta institución tiene como base la jerarquía entre los géneros y la negación de la participación de las mujeres en el espacio público[30]. Uno de los dispositivos que favoreció esta empresa en la región fue el cristianismo entendido como «una ideología religiosa de doble moral rígida que refrenda todos aquellos elementos

[27] A.E. CUMES, "Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio", *Anuario Hojas de Warmi*, 2012, 17, p. 11.

[28] LUGONES, "Heterosexualism and the colonial/modern system", p. 186.

[29] SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p. 84.

[30] R. COBO BEDIA, "Capítulo I. Otro recorrido por las ciencias sociales: género y teoría crítica", en M. APARACIO GARCÍA – B. LEYRA FATOU – R. ORTEGA SERRANO (eds.), *Cuadernos de género: políticas y acciones de género. Materiales de formación*, Instituto Computense de Estudios Internacionales, Madrid 2009, p. 21.

ideológicos que desvalorizan (hacen menos) el nacer con un cuerpo de mujer»[31]. El catolicismo promovió que los rasgos misóginos y patriarcales se intensificaran dentro de este tipo de familia y su lógica de organización a través de la colonialidad del poder como clasificador social universal[32].

El sistema Moderno/Colonial de género legitimó una única forma ideal de hombre y de mujer. En el caso del género 'mujer', este fue organizado bajo la lógica binaria de diferenciación, en donde la imagen de la Virgen María fue promovida como el ideal de la 'buena mujer', mientras que se demarcó al mismo tiempo el ideal de la 'mala mujer' representada aquí en la figura de la Malinche. Se describen estas dos metáforas:

> Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada (...) Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y, sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina[33].

El malinchismo ha servido para nombrar la traición de la mujer en Mesoamérica, es ella la mujer violada, el personaje que explica la derrota del mundo indígena y quien revela el origen mestizo, por eso se considera la Eva

[31] F. GALLARDO CELENTANI, *Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, Corte y Confección, Ciudad de México 2014, p. 75.

[32] Ver A. QUIJANO, "Colonialidad del poder y clasificación social", en S. CASTRO-GÓMEZ – R. GROSFOGUEL (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá 2007, pp. 93-126.

[33] O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 1981, p. 75.

latinoamericana[34]. La Malinche representa un objeto de intercambio y de despojo porque fue entregada a Hernán Cortés como ofrenda[35]; además fue ella quien engendró el primer hijo mestizo sin padre[36]. Por esta razón, ella decide ir en busca de Cortés, pero al actuar por sí misma siendo una mujer indígena este hecho la condena, y al mismo tiempo expresa la negación de su existencia como sujeto. La traición constituirá el paradigma de la 'mala madre' porque ella es quien abandona al niño en función de sus propios deseos, pero también es la traidora porque representa el cuerpo de la deshonra que se manifiesta en sus infantes mestizos sin padre. En el imaginario se establece, por un lado, la mujer de 'honra' quien debe resguardar su virginidad para aspirar a ser desposada, para servirle a su marido y a sus vástagos, como destino último de una 'mujer de bien', y por eso la sumisión, humildad, sacrificio y la condición de madre se muestran como rasgos positivos (marianismo). En contraposición a ésta, 'la mala mujer' que no tiene marido, tiene una sexualidad abierta que se identifica en los niños(as) sin padre, hecho por el cual es señalada más como objeto sexual que como un sujeto. Su 'gracia' y su 'virtud' ya se las ha entregado a un hombre que previamente la ha abandonado. Además del malinchismo y del marianismo, en contraposición, se reforzó el rol del hombre en la sociedad y se fomentaron los rasgos masculinos como condición de superioridad. Se promovió como parte del éxito masculino en el espacio público el desposar a una mujer quien debía comportarse a imagen de la Virgen como características auténticas de la feminidad deseada[37]. De esta forma se constituyeron los géneros «en donde no se pone en relación a una

[34] M. PALMA, "Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en *La mujer en la simbólica mítico-religiosa del pensamiento indio y mestizo en América Latina*, Ediciones Abya-Yala, Quito 1990, p. 16.

[35] S. MONTECINO AGUIRRE, "Identidades de género en América Latina. Mestizajes, sacrificios y simultaniedades", *Debate Feminista*, 14 (1996), 7, p. 191.

[36] PAZ, *El laberinto de la soledad*, p. 35.

[37] MONTECINO AGUIRRE, "Identidades de género en América Latina", p. 192.

mujer y a un hombre (a pares en su condición de sujetos), sino a madres e hijos (masculinos ausentes y individuos infatilizados) en una relación filial»[38].

Esta división binaria de los géneros fue subcategorizada a través de la condición 'racial', y esta imbricación se analiza a partir del mestizaje[39]. En ese sentido, en la historia latinoamericana, las características fenotípicas de un pueblo y la noción de Nación se encuentran asociadas a la sexualidad[40], puesto que «las naciones que han logrado mantenerse más blancas lo han hecho con base en el control sexual de las mujeres de las élites que son de piel clara»[41]. Por eso, la sexualidad es un elemento fundamental para la organización de las poblaciones, y además, los vínculos matrimoniales han sido muy importantes desde el periodo colonial hasta la actualidad, sobre todo para el control sexual de las mujeres[42].

A partir del mestizaje se instauró un tipo de institución familiar que legitimó la libertad sexual de los hombres, pero sobretodo incluyó el acceso de hombres a mujeres afrodescendientes, indígenas y mestizas pobres, y al mismo tiempo promovió la fidelidad de las mujeres blancas y de mestizas adineradas[43]. El racismo en Centroamérica ha jugado un papel ideológico en la construcción del imaginario de cada nación, en Costa Rica y Guatemala se intentó recrear

[38] S. MONTECINO AGUIRRE, *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizajes*, Universidad de Chile, Santiago 1997, p. 48.

[39] En Chile el mestizaje se explica por la unión sexual entre una mujer indígena con un hombre español, sin embargo, Soto Quirós y Díaz Arias del 2006 aseguran que en Centroamérica el proceso de mestizaje se generó a partir de tres grupos étnicos: españoles, indígenas y esclavos de origen africano.

[40] Ver M. VIVEROS VIGOYA, "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoemricano actual", en G. CAREAGA (coord.), *Memorias del 1er. encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la Sociedad,* Fundación Arcoíris por el Respeto a la Diversidad Sexual y Grupos de Estudios sobre Sexualidad y Sociedad, México 2008, pp. 172-173.

[41] J. PONTÓN CEVALLOS, "Intersecciones de género, clase, etnia y raza. Un diálogo con Mara Viveros", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2017, 57, p. 5.

[42] *Ibidem*.

[43] QUIJANO, "Colonialidad del poder y clasificación social", p. 122.

una nación sin 'indios' por medio de la eugenesia y de prácticas de exterminio de la población indígena[44]. En El Salvador, Nicaragua y Honduras se utilizó el mito del mestizaje como ideología para homogenizar la nación y para invisibilizar a la población indígena y afrodescendiente[45]. A este propósito, se analiza la institución de la familia heterosexual biparental eurocentrada con relación al mestizaje porque «la interseccionalidad de género, raza, sexualidad y clase es indispensable para entender la historia del mestizaje»[46] y porque la función definitoria del mestizaje es «una relación interracial y heterosexual»[47] que es el producto hibrido de la relación sexual ilegitima entre un hombre blanco con una mujer indígena y/o afrodescendiente, en donde el primero abandona a la mujer y al vástago engendrado de esta unión[48]. El hombre blanco o adinerado continuará manteniendo relaciones sexuales con las mujeres indígenas o afrodescendientes de manera forzada o por atracción, pero este individuo se vincula al mismo tiempo con las mujeres blancas españolas o mestizas adineradas para formalizar una unión legal a través del matrimonio episcopal. Con esta práctica los europeos aseguraron la 'pureza' de la 'sangre blanca' como bastión ineludible del sistema de castas, pero al mismo tiempo reprodujeron la doble moral patriarcal y misógina en tanto que seguían manteniendo paralelamente relaciones sexuales con las mujeres racializadas.

La vinculación entre la conquista, el racismo y la sexualidad convierte al mestizaje en la piedra angular de la sociedad colonial ya que definió la posición social de los sujetos a través del acceso 'racial' a la institución del matrimonio episcopal reproduciendo el sistema Moderno/Colonial de género[49]. Además, el mestizaje contiene un carácter heterosexual porque considera el factor reproductivo como fundante para el sistema de castas y para el establecimiento

[44] M. Casaús Arzú, "Los pueblos indígenas y afrodescendientes y la formación de las naciones en América Central", *Ístmica*, Universidad Nacional Heredia, 2012, 15, pp. 9-12.

[45] *Ivi,* p. 10.

[46] Mendoza, Ensayos de crítica feminista en nuestra América, p. 153.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*.

[49] *Ivi*, p. 27.

de esta institución familiar, lo cual demuestra el carácter patriarcal de la empresa colonial[50]. Por último, la idea de 'raza' en la jerarquización social conduce a la ilegitimidad y a la bastardía del sujeto mestizo con consecuencias importantes para la propia construcción de la identidad de las mujeres y de los hombres mestizos, indígenas y afrodescendientes[51]. Con el matrimonio episcopal se segregó a la población femenina bajo la idea de 'raza' para legitimar la reproducción de la población blanca y de la civilidad europea en la Meseta Central costarricense. Al mismo tiempo, se dispuso ilegítimamente de los cuerpos de las mujeres no blancas para reproducir el sistema Moderno/Colonial de género que promovía las prácticas de violación, de adulterio y de amancebamiento por parte de los hombres, las cuales se perpetuaron en la vida cotidiana de todos los segmentos sociales de la población[52]. La masculinidad del mestizo se constituye a través de la relación filiar con su madre, por el abandono de su padre, y por eso, la imagen del antihéroe produce la identidad en una relación dialéctica con la madre. El hijo 'bastardo' lleva un signo de abandono:

> El Pater, en tanto categoría existente, pero vacía de presencia en la familia, se desplaza al lacho que substituye al que no está, siendo él mismo ausente de otro espacio donde una mujer engendró con él hijos que seguirán su viaje, una mujer que permanecerá sola, tal vez esperando que otro (lacho) ocupe el lugar de aquel que partió[53].

La construcción de la masculinidad hegemónica alrededor del hombre mestizo contiene una connotación colonial de género la cual obliga al sexo masculino racializado a adquirirla como estatus[54]. Este sujeto debe conducirse por su vida, «bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando

[50] *Ibidem*.

[51] *Ivi*, p. 151.

[52] S. MONTECINO AGUIRRE, *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Editorial Cuarto Propio-CEDEM, Santiago 1991, p. 38.

[53] *Ivi*, p. 48.

[54] SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p. 83.

habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio de lo que he llamado «tributo femenino»[55]. Además, este sujeto deberá exhibir todo un paquete de potencias «bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino»[56]. La Colonialidad/Modernidad aproximada al género modifica a este sujeto de manera singular y peligrosa, porque combina la apropiación del hombre mestizo en el espacio público (con todos los valores eurocéntricos que en ella acontece), y la conformación de su propia subjetividad como sujeto abandonado por su padre[57]. El género masculino del sujeto mestizo se atisba con el análisis de lo que Segato[58] describe como fatal cuando habla de la combinación del patriarcado pre-intrusión colonial y del orden colonial moderno.

La figura del mestizo 'bastardo' personifica el arrebatamiento del cuerpo de las mujeres racializadas por parte de los hombres conquistadores y representa las relaciones de poder bajo la lógica del sistema Moderno/Colonial de género a partir de la colonialidad del poder, de la colonialidad del género y de la institución familiar biparental heterosexual eurocentrada. Este sistema es jerárquico y binario en términos raciales y genéricos porque se entronca con un sujeto masculino que fue racializado, colonizado, sometido y precarizado, este se refleja en sus pares hombres. Estos hombres reproducen una diada peligrosa para las mujeres racializadas ya que, en primer lugar, se genera un discurso de poder masculino vinculado a su lugar en la esfera pública y en el binarismo genérico, pero que al mismo tiempo es emasculado frente al 'hombre blanco'[59]. Además, este sujeto emula al pater ausente quien tiene una potencia heterosexual, poder sin límites sobre la mujer y afanes de superioridad binaria

[55] SEGATO, "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial", p. 15.

[56] *Ibidem*.

[57] SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p. 83.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ivi*, p. 87.

que se traducen en humillar, maltratar, herir, abandonar o matar[60]. Por eso: «la relación con el mundo femenino se vive como conquista, como lucha, como violación. La rigidez que la sociedad le impone al macho, lo vuelca en la embriaguez, su más auténtico disfraz»[61]. La escena de la ilegitimidad como experiencia colectiva da sustento a la masculinidad hegemónica, estos 'bastardos' se encuentran en el espacio público para emular a su padre ausente quien es violento[62] y heterosexual. Este sujeto también emula el abandono hacia las mujeres racializadas de su misma condición y esta ética extendida de apropiación[63] y desecho de los cuerpos femeninos condujo al surgimiento de otro tipo de institución familiar, paralela a la heterosexual biparental eurocentrada y al matrimonio episcopal, que viene a ser la unidad familiar monoparental con cabeza femenina, que surge de forma subalterna y se fomenta a través de las relaciones sexuales ilegitimas con las mujeres racializadas quienes eran concebidas como objetos de apropiación y de desecho.

La masculinidad centroamericana exaltada con la figura del 'macho', promovió la apropiación de los cuerpos femeninos como recurso sexual dispensable porque estos hombres emulan al conquistador quien es el que

[60] *Ivi,* p. 86.

[61] M. PALMA, "Malinche", en M. PALMA (coord.), *Simbólica de la feminidad. La mujer en el imaginario mítico religiosos de las sociedades indias y mestizas*, Ediciones Abya-Yala, Quito 1990, p. 34.

[62] Se muestran estadísticas regionales a partir de los datos propuestos por Sagot Rodríguez en 2013 los que comprueban que en Honduras en los últimos 5 años los femicidios aumentaron un 263%, en Guatemala, entre 1995 y 2004, los homicidios de las mujeres aumentaron un 164%, El Salvador tiene la tasa de femicidios más alta del Mundo, y tanto Guatemala como Honduras están también entre los 10 países con las tasas más altas del planeta, en el 2011 hubo 680 femicidios en Guatemala, 552 en El Salvador y 354 en Honduras. M. SAGOT RODRÍGUEZ, "El femicidio como necropolítica en Centroamérica", *labrys, études féministes/ estudios feministas*, 2013, 24. En línea <www.labrys.net.br/labrys24/feminicide/monserat.htm> (consultado el 25 de junio de 2019).

[63] SEGATO, *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, p. 87.

tiene el poder y la voluntad sin límites, y quien tiene la capacidad de humillar, matar, dispensar y de apropiarse de todo y de todos a su alrededor. Por lo tanto, la exaltación de este tipo de masculinidad fue promovida en todos los estratos sociales y se reforzó con la institución de la familia biparental heterosexual eurocentrada, al tiempo que se iban conformando las unidades monoparentales de mujeres madres solteras racializadas producto del vínculo sexual ilegítimo. Además, la primera se origina en la idea de la 'dueñidad' del padre'[64], esta representación de la familia no se encuentra definida así en la ley contemporánea, pero todavía persisten rasgos que manifiestan «la posesión masculina como dueña, como necesariamente potente, como dueño de la vida»[65]. Este sistema familiar responde a la idea del *pater familias* del derecho romano, que establecía al hombre como propietario de la mujer, de los hijos e hijas y de los esclavos en un mismo nivel[66].

Los estereotipos culturales asignados a hombres y a mujeres en la región son subcategorizados a parir de la idea de 'raza', y funcionan como directrices para que los mismos se conduzcan a través de ciertas normas, atributos o comportamientos sociales diferenciados según el sexo, vinculados a la idea del marianismo para las mujeres, y al machismo para los hombres[67]. En la historiografía centroamericana se identifican relatos que confirman el abuso de poder de los hombres dentro de las familias y la legitimización de la

[64] F. VIZZI – A. GARNERO OJEDA, "Una falla del pensamiento feminista es creer que la violencia de género es un problema de hombres y mujeres", entrevista a Rita Laura Segato, *Conclusión libertad con responsabilidad*, 23 de agosto de 2017, en línea <www.conclusion.com.ar/info-general/una-falla-del-pensamiento-feminista-es-creer-que-la-violencia-de-genero-es-un-problema-de-hombres-y-mujeres/08/2017/> (consultado el 27 junio de 2019).

[65] *Ibidem*.

[66] *Ibidem*.

[67] MONTECINO AGUIRRE, *Madres y Huachos*, p. 29; E. STEVENS, "Marianismo: the Other Face of *Machismo* in Latin America", en *Female and Male in Latin America. Essays*, University of Pittsburg Press, Pittsburg 1973, p. 98.

diferenciación binaria de los géneros. En Tegucigalpa Honduras en el año 1803[68], Agustín Núñez fue acusado de estupro e incesto cometido contra su hija, la madre realizó la acusación y en la comparecencia los hermanos de la joven fueron interrogados y admitieron que su padre no sólo abusaba sexualmente de su hija, sino que también había tenido un hijo con su cuñada. En este caso, se decretó que la hija lo sedujo y dado que se concebía la lascivia sexual del hombre como natural, Agustín Núñez fue indultado y la hija quedó en depósito. El clero quien ejercía en ese momento la justicia toleraba este tipo de prácticas exaltando la virilidad del hombre y condenando a la mujer. Dentro de esta institución familiar legitimada a través del matrimonio episcopal, la mujer casada no tenía ningún poder político, a ella no se le permitía hablar dentro de las instituciones de representación ciudadana y quien debía hacerlo por ella era siempre su esposo[69]. En el caso de Costa Rica, se promovió el matrimonio como la forma de ascenso social y protección de la mujer:

> un ser débil, desvalido y necesitado de la protección de un hombre y de estar sujeto a él. Fue con base en este modelo que los novios legitimaban sus 'derechos' sobre sus pretendidas, 'vulnerables', y 'expuestas' a peligros y penurias. Las novias, por su parte, apelaban a la 'dependencia y protección' de un hombre que les diera sustento y 'controlara' sus debilidades y excesos[70].

Estas características atribuidas a las mujeres también son residuos de la moral católica y de la lógica europea de organización binaria de los sexos que promovía la tutela de las mujeres por parte de los maridos, así como de la sumisión y la dependencia de las esposas como atributos positivos de la 'buena

[68] O.A. VALLADARES, "Sexo y represión en el período colonial en la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa", *Revista Estudios,* 2008, 21, pp. 33-40.

[69] E. DORE, "Unidades familiares, propiedad y política en la Nicaragua rural: Diriomo (1840-1880)", en E. RODRÍGUEZ SAÉNZ (ed.), *Entre silencios y voces. Género e historia en América Central (1750-1990),* Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, San José 1997, p. 27.

[70] E. RODRÍGUEZ SÁENZ, *Hijas, novias y esposas. Familia, matrimonio y violencia doméstica en el Valle Central de Costa Rica (1750-1850)*, EUNA, Heredia 2000, p. 97.

mujer'. Además, el matrimonio así constituido representaba un privilegio de clase y de ascenso social para las mujeres blancas o más adineradas. Estas prácticas dan cuenta del enraizamiento del sistema Moderno/Colonial de género en la región, el cual afectó directamente las relaciones intersubjetivas entre hombres y mujeres. Específicamente, se identifica una relación desigual entre hombres y mujeres del mismo estrato social y de la misma condición 'racial'. Conjuntamente, este sistema posicionó a las mujeres racializadas en un espacio donde no eran reconocidas como sujetos de valía y, por el contrario, se perpetuaron los abusos de hombres étnicamente 'superiores' bajo la lógica de diferenciación racial y de género. Se describe el tipo de relaciones que se establecían en la comunidad de Diriomo entre 1840-1880 cerca de Granada, Nicaragua:

> para la mayoría de las indias clase, raza y opresión sexual estaban entrelazadas. En virtud de su clase y etnicidad, eran convertidas en objetos sexuales por los ladinos de élite. Los cargos por violación, asalto sexual, agresión y rapto de mujeres eran comunes. Muchas denuncias inscritas en los registros del juzgado eran presentadas por mujeres humildes contra los ladinos de la élite. La gran mayoría de las denuncias eran rechazadas en forma sumaria porque el alcalde y su corte consideraban que había evidencia insuficiente para apoyar la acusación[71].

En el caso de Costa Rica, Rodríguez Sáenz realizó una investigación sobre la evolución de la familia costarricense en la Meseta Central entre los años 1750-1850. Ella da cuenta de la conformación de dos tipos de matrimonios: los del 'común', y los de las familias 'principales' refiriéndose a las élites. Dentro de los matrimonios de las familias 'principales' predominaron los intereses sociales y de clase para concretar el vínculo nupcial[72], en este tipo de alianzas fue característico el establecimiento de vínculos con extranjeros de origen europeo que llegaban a la Meseta Central por el desarrollo del monocultivo del café[73].

[71] DORE, "Unidades familiares, propiedad y política en la Nicaragua rural", p. 27.

[72] RODRÍGUEZ SÁENZ, *Hijas, novias y esposas*, p. 107.

[73] *Ivi*, p. 105.

Los del 'común' se caracterizaron en cambio por ser alianzas entre personas desiguales en términos étnicos y de condición social, dominado por relaciones de parentesco y de carácter más comunal[74]. Existían además grandes diferencias en los rituales matrimoniales y en las concepciones sobre el matrimonio entre las parejas del 'común' y las 'principales' y estas distinciones acrecentaron las jerarquías sociales. En las parejas 'principales', el ritual nupcial estaba limitado a la familia de los cónyuges y a un reducido círculo social. Los efectuaban con la mayor privacidad y discreción posible. Más que el afecto, en este tipo de alianzas maritales se dispuso de intereses familiares y de clase en las alianzas que se expresaban como 'hemos celebrado contrato matrimonial'[75]. En contraposición, los matrimonios del 'común' se caracterizaron por tener una dimensión comunal, de carácter público y visible[76]. Por su parte, quienes aspiraban de manera exitosa a un casamiento episcopal para ascender socialmente fueron las mujeres consideradas más blancas (fueran estas pobres o no)[77] y/o las que tenían un relativo auge económico. En la Meseta Central de Costa Rica y sobre todo en Cartago (fundada en el siglo XVI) «se asentó el grueso de una jerarquía colonial que enfatizaba su superior condición étnica (españoles o descendientes de ese origen), los matrimonios con 'desiguales' en 'calidad' (y no solo en 'clase') constituían una amenaza directa a su posición social y política»[78]. Sin embargo, los hombres pobres y/o de castas racialmente inferiores rechazaban a las mujeres en su misma condición para buscar el dote

[74] *Ivi*, p. 97.

[75] *Ivi,* p. 100.

[76] *Ivi,* p. 106.

[77] Rodríguez Sáenz asegura que en 1850 no se identificaron en los registros históricos cambios en los ideales del matrimonio en Costa Rica. Sin embargo, se distinguen cambios en el aumento de conflictos entre padres e hijos por las nuevas condiciones instauradas en la Real Pragmática de 1778 y por las ordenanzas de 1803 que exigían el consentimiento de los padres de hijos menores de 25 años para frenar el auge del mestizaje que amenazaba la élite costarricense.

[78] RODRÍGUEZ SÁENZ, *Hijas, novias y esposas*, p. 102.

de una mujer más blanca o rica para poder ascender en la estructura social[79]. Se describe el caso del hijo de un español pobre reconocido y de madre de origen afrodescendiente, quien deseaba desposar a una mujer blanca de origen social alto y prometió 1000 pesos, pero su suegra se oponía por ser «una persona tan desigual como los es Francisco Javier Mayorga, zambo notorio y conocido en toda esta ciudad»[80]. Pese a la oposición de la madre la iglesia los casó. Este relato da cuenta que los hombres étnicamente considerados como 'inferiores' podían ascender en la jerarquía social sólo sí poseían riquezas para desposar a una mujer blanca o adinerada. Segundo, una mujer en la misma posición social y con la misma condición racial no podía acceder a las mismas posibilidades de ascenso social que sus pares hombres. Este hecho revela que las mujeres racializadas se encontraba en una condición de desigualdad con sus pares hombres en lo referente al ascenso en la jerarquía social en Costa Rica. Por otro lado, las mujeres racializadas no tenían espacio para acceder a un matrimonio legítimo con hombres de castas superiores, no obstante, ellas debían unirse a hombres de castas inferiores descendiendo así en la estructura social, o bien, debían mantener relaciones ilegítimas con hombres de castas superiores con el fin de asegurarse algún sustento económico para ellas y sus hijos(as)[81]. La ilegitimidad fue un factor importante en el proceso de mestizaje:

> la mayor parte de los hijos ilegítimos descendían de padres de diferentes etnias. Las uniones informales eran muy frecuentes entre las mujeres mestizas, por lo que en las actas de bautizo se indica muy a menudo «madre mestiza, padre no conocido». En las castas que ocupaban los niveles más bajos de la estructura

[79] R. Soto Quirós – D. Díaz Arias, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica. De la colonia a las repúblicas liberales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, San José 2006. p. 45.

[80] Rodríguez Sáenz, *Hijas, novias y esposas*, p. 104.

[81] Soto Quirós – Díaz Arias, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica*, p. 45.

> social, era más alto el porcentaje de hijos ilegítimos. La ilegitimidad era mayor entre los mulatos y negros que entre los mestizos[82].

Los hombres que eran étnicamente 'inferiores' podían buscar una unión marital con mujeres españolas o criollas huérfanas empobrecidas para poder ascender social y económicamente[83]. Además, eran más aceptadas las uniones de mujeres españolas pobres con mulatos o mestizos, que un español unido a una mujer de casta inferior[84]. Las mujeres racializadas que además tenían una filiación de clase menos favorecida, aspiraban a relaciones de convivencia menos formales y menos favorables que sus pares hombres en términos raciales. A su vez, la posición social y la experiencia de las mujeres racializadas fue muy distinta que las mujeres que sí podían acceder a una unión matrimonial episcopal, y sobretodo dentro de las familias 'principales'. El acceso a un matrimonio episcopal legítimo nunca pudo constituirse como una práctica para todas las mujeres, y no se promovía el ascenso social de las mujeres racializadas. El matrimonio episcopal fue sobre todo propiciado para las mujeres que tenían mayores recursos económicos, las 'blancas' descendientes de españoles o españolas pobres, y para las mujeres mestizas de clase no empobrecida[85]. Muchas de las mujeres racializadas fueron destinadas a

---

[82] E. FONSECA CORRALES – P. ALVARENGA VENUTOLO – J.C. SOLÓRZANO FONSECA, *Costa Rica en el siglo XVIII*, EUCR, San José 2002, p. 60.

[83] *Ibidem*.

[84] SOTO QUIRÓS – DÍAZ ARIAS, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica*, p. 45.

[85] En 1996 Acuña León y Chavaría López analizaron las actas de matrimonio de la Parroquia de la ciudad de Cartago entre 1738 y 1821. En estos documentos no aparece la etnia de la persona no española, se identificaron 24 matrimonios de novio español con mujer sin registro de etnia, y 54 matrimonios de novia española con hombre sin registro, lo que demuestra que los hombres españoles desposaban en menor medida a mujeres de otras etnias, no así las mujeres españolas. Se infiere que en esta sociedad de castas quienes lograban el ascenso social con mayor facilidad que las mujeres racializadas eran sus mismos pares hombres. M. ACUÑA LEÓN – D. CHAVARÍA LÓPEZ, "Cartago colonial: mestizaje y patrones matrimoniales (1738-1821)", *Mesoamérica*, 1996, 31, pp. 157-79.

trabajos de limpieza, cocina y cuidado dentro de los hogares de las familias 'principales'. Estas mujeres también fueron utilizadas como recurso sexual por parte de los hombres de estas familias, porque además de prestar servicios domésticos también debían cumplir otras funciones «muy importantes para los españoles y criollos, reproducía el capital del amo, si resultaba ser una mujer de excelente vientre [...] y satisfacía las necesidades sexuales del amo y demás hombres de la familia»[86]. Del mismo modo que la esposa, la mujer racializada también debía estar disponible a los placeres del esposo y de los hijos, y aunque ambas debían satisfacer el deseo sexual masculino la esposa era quien tenía la relación legítima y por ende la asunción de derechos formales y no formales dentro del espacio familiar.

Las mujeres privilegiadas para ser desposadas dentro de las familias 'principales' pertenecían a los estratos altos de la sociedad costarricense, quienes también ejercían su propio privilegio en la explotación y tutela de las mujeres racializadas de «cuya inferioridad no dudaban debido al instrumental teórico del racismo, entendido como la ideología que le daba su lugar al lado de los hombres de su 'raza' y de su 'clase'»[87]. Se fue consolidando la estructura familiar en América Latina, a través de sistemas familiares duales y triangulares entre blancos, no blancos y mestizos, arraigados a una cultura informal machista, mezclados con un sistema matrilineal afro, europeo, mestizo e indígena[88]. Therborn reconoce la relevancia del desarrollo masivo del modelo de constitución de parejas informales y de nacimientos extramaritales gracias a «una práctica extendida y normativamente aceptada de depredación sexual masculina»[89].

---

[86] T. LOBO, *Entre Dios y el Diablo. Mujeres de la Colonia. (Crónicas)*, EUCR, San José 1993, p. 48.

[87] GALLARDO CELENTANI, *Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, p. 234.

[88] G. THERBORN, "Familias en el mundo. Historia y futuro en el umbral del siglo XXI", en I. ARRAIGADA (ed.), *Familias y políticas públicas en América Latina. Una historia de desencuentros*, Naciones Unidas, Santiago 2007, pp. 31-59.

[89] *Ivi*, p. 37.

Costa Rica no escapó del sistema Moderno/Colonial de género que se impuso como mecanismo de difusión de las estructuras de diferenciación racial, de género y de clase de forma imbricada, del establecimiento de la institución de la familia biparental heterosexual eurocentrada y de la sexualización de las mujeres racializadas bajo una institución familiar ilegitima y paralela al matrimonio episcopal. Esta institución ilegitima dispuso a las mujeres racializadas no casadas como objetos sexualizados prescindibles, y por esta misma razón, ellas fueron posicionadas en los estratos más bajos de la sociedad costarricense. Además, en Costa Rica este proceso de estratificación social a nivel genérico y racial se entrelaza con el proyecto de blanquitud étnica en la formación del Estado costarricense, como un factor importante en la construcción de la nacionalidad y la identidad costarricense, con consecuencias importantes para las mujeres racializadas.

Mito de la blanquitud como proyecto nacional

Con motivo de realizar un diálogo con dos de los máximos exponentes del grupo modernidad-colonialidad, el Consejo Editorial de Iberoamérica Social, conversó con Yuderkys Espinosa-Miñoso y Nelson Maldonado-Torres, quienes discutieron sobre el papel de los efectos del Estado-nación en la cultura y en el conocimiento a partir de la independencia de países latinoamericanos. En ese momento emergió una estructura nueva que tenía como fin romper con el colonialismo permitiendo a las excolonias insertarse en la Modernidad concebida en términos europeos como la forma idónea para alcanzar el progreso y el desarrollo[90], sin embargo, los proyectos independentistas dieron espacio a los mitos fundacionales de las sociedades poscoloniales[91], lo que supondría el fin de la colonización para dar paso a un

[90] J.M. BARROSO TRISTÁN, "Descolonizando. Diálogo con Yuderkys Espinosa Miñoso y Nelson Maldonado-Torres", *Iberoamérica Social*, 2016, VI, p. 10.

[91] *Ivi*, p. 9.

comienzo basado en la razón como principio orientador en la construcción de las sociedades modernas[92].

En Costa Rica se utilizó el mito de la blancura étnica del ser costarricense como causa y consecuencia del progreso, de la paz y de la excepcionalidad del proyecto nacional. Este se comenzó a gestar desde la independencia, pero se fue reconfigurando a través de los siglos con sus diferentes matices hasta la actualidad[93]. La blancura étnica como excepcionalidad fue el proyecto que sustentaría la identidad como Nación 'soberana', y al mismo tiempo, fue el discurso que surtió frutos favorables como estrategia de homogenización entre las diferentes clases sociales, especialmente dentro de la población de la Meseta Central.

El proceso de implantación de los Estados-nación condujo a una colonización de la mente entendida como un conjunto de «lenguaje, ideas del yo y percepciones de otras personas o grupos, deseos, ideas de productividad y de plenitud, categorías de análisis, presuposiciones acercada a la razón y de criterios de veracidad, etc. y el racismo epistémico»[94]. Esta configuración de la realidad tuvo como objetivo epistémico hacer pensar a los individuos que a partir de la formación de los Estado-nación se podía olvidar el pasado colonial en favor del desarrollo del país[95]. Esta fase poscolonial no se desarrolló a partir de un proceso de descolonización debido a que esto significaría la renuncia de las relaciones racistas y sexistas de organización social implantadas durante la Modernidad temprana. Por el contrario, tomó fuerza la idea de la colonialidad dentro de la Modernidad y de esta forma se reprodujeron las relaciones sociales basadas en un «sinnúmero de jerarquías ontológicas, epistemológicas y de poder»[96] las cuales definieron en gran medida a los sujetos a partir de, «cómo

[92] *Ibidem*.

[93] A. JIMÉNEZ MATARRITA, *El imposible país de los filósofos. El discurso filósofo y la intervención de Costa Rica*, EUCR, San José 2013.

[94] BARROSO TRISTÁN, "Descolonizando. Diálogo con Yuderkys Espinosa Miñoso y Nelson Maldonado-Torres", pp. 10-11.

[95] *Ivi,* p. 10.

[96] *Ivi,* p. 11.

nos vemos, qué deseamos, etc.; la colonización de la mente y de la subjetividad» [97].

En Costa Rica, esta connotación racial es bastante profunda puesto que la construcción de la nacionalidad se configuró a través de una imagen homogénea de blancura la cual se sostuvo en la continua comparación con los vecinos centroamericanos en tanto que mestizos y en la negación de la población indígena y afrodescendiente del país[98]. El discurso de la homogeneidad étnica de la nación costarricense fue difundido por la élite política entre los años 1821 y 1870, y después tomó madurez entre los años 1850 y 1870[99]. La proliferación de este discurso unitario de identidad nacional tuvo por objetivo otorgarle identidad cultural al Estado, pero, además, fue la estrategia para legitimar el proyecto político y las aspiraciones económicas de la élite[100]. Las representaciones de blancura se propagaron a través de textos escolares y medios de comunicación para desaparecer la herencia indígena, tomándola en cuenta sólo como referencia al pasado[101] y para negar a la población afrodescendiente[102]. Este mito también se afianzó con el aislamiento

[97] *Ibidem*.

[98] D. DÍAZ ARIAS, *Construcción de un Estado moderno. Política, Estado e identidad nacional en Costa Rica (1821-1914)*, EUCR, San José 2012, p. 63.

[99] *Ivi,* p. 61.

[100] *Ivi,* p. 62.

[101] En su estudio de 2002 Quirós explica que este fue un proceso de explotación de las poblaciones indígenas, y concluyó en la disminución demográfica significativa de esta población. C. QUIRÓS, *La era de la encomienda,* Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José 2002, p. 232. Podríamos interpretar, por lo tanto, que la encomienda fue el primer proceso de 'blanqueamiento' del proyecto sociopolítico costarricense, y que actualmente es traducido como 'la especificidad' del mito fundacional de la Nación costarricense, y está representado en la historia oficial como algo positivo.

[102] La población afrodescendiente introducida como esclavos durante la época de la conquista incrementó, según Acuña León y Chavaría López, en la segunda mitad del siglo XVII como consecuencia del auge de la actividad cacaotera en Matina Asimismo, el estudio de Lovell y Lutz de 1990 identifica alrededor de 21.000 esclavos africanos que se incorporaron en

comercial, cultural y político de Costa Rica durante la colonia y por la reducción del país a su Meseta Central[103].

La retórica del discurso liberal fue presentar la blancura étnica de su población como la causa de la estabilidad y del progreso del país. Esto significó que las estrategias utilizadas por la comunidad política en diferentes épocas históricas fueron exitosas en la medida en que lograron desarrollar procesos de integración social[104], pero también significó «el éxito de que sujetos desiguales, con vidas y oportunidades desiguales, se imaginen como iguales»[105]. Esta representación de la identidad costarricense promovió una falsa universalidad basada en la noción de blancura, y al mismo tiempo, se enaltecía como una Nación democrática, racional y exitosa por el hecho de que sus miembros eran percibidos como blancos[106]. Esta fórmula negó la existencia del resto de poblaciones no-blancas que habitaban el país y al mismo tiempo le confirió características personalistas al Estado, lo que repercutió en el establecimiento de legislaciones y mecanismos a nivel social, económico y político que regularon el acceso, el ejercicio, las oportunidades y los beneficios de forma diferenciada de acuerdo con la posición social conferida por la 'raza' y por el género de manera entrelazada. Estas jerarquías y mecanismos de organización social, cultural, política y económica fueron internalizados y naturalizados por la población costarricense como elementos constitutivos de la propia identidad nacional. Este orden se relaciona con el sistema Moderno/Colonial de género que determina la configuración de las relaciones sociales, y que se resume de la siguiente manera

> para que el sexismo y el racismo se sostengan y reproduzcan, necesitan de largos procesos de naturalización y de confirmación de la condición natural e

Centroamérica entre 1520 y 1820. Ver W.G. LOVELL – C.H. LUTZ, "The Historical Demography of Colonial Central America", *Benchmark,* 1990, 17/18, pp. 127-138.

[103] JIMÉNEZ MATARRITA, *El imposible país de los filósofos*, p. 32.

[104] *Ivi*, p. 84.

[105] *Ibidem*.

[106] *Ivi*, p. 183.

> inmutable de las y los sometidos. Eso es, sexismo y racismo necesitan de la conversión por medios ideológicos diversos de sus víctimas en portavoces del sistema. Estos medios ideológicos -religiosos, filosóficos, de transmisión de los conocimientos- actúan en estrecha relación con violencias físicas y económicas, para hacer de las condiciones de explotación «naturales» y necesarias formas de ser de las personas según pertenezcan a un «sexo» o a una «raza». En caso de que estas formas de ser se contravengan, ponen en entredicho el orden del mundo[107].

La condición de blancura fue el elemento amelgador del proyecto nacional costarricense en tanto que relacionó no sólo el éxito democrático con la blancura de la piel, sino que a partir de este mito se sustentaron las bases para demarcar la organización social de la vida, la distribución geográfica de los cuerpos y la explotación a partir de jerarquías raciales y de género de manera imbricada.

Conclusiones

Desde la Modernidad temprana se perpetuaron las relaciones de dominación de los hombres conquistadores europeos sobre las mujeres racializadas, a través del acceso sexual violento con consecuencias importantes para la configuración de las masculinidades y feminidades hegemónicas en la región. La naturalización de la organización binaria de los roles de género fue promovido a través del cristianismo católico y del establecimiento de la familia biparental heterosexual eurocentrada por medio del matrimonio episcopal desde el siglo XVI. Las mujeres racializadas fueron inferiorizadas tanto con sus pares genéricas blancas o mestizas adineradas, como con sus pares hombres racializados. En todos los casos, ellas experimentaron mayores desigualdades por su condición imbricada de género y de 'raza' que las posicionó como un objeto sexual dispensable, y por lo tanto carentes de valor social.

[107] GALLARDO CELENTANI, *Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, p. 223.

Aunado a lo anterior, el mito de la blancura étnica costarricense jugó un papel importante en la reproducción del sistema Moderno/Colonial de género que configuró la posición de los sujetos a través de la condición entrelazada de género, 'raza' y clase. La familia heterosexual biparental eurocentrada también jugó un papel muy importante en el desarrollo de la organización de castas de la sociedad costarricense, basada en la naturalización de la desigualdad a partir del género y de la etnicidad. Este proceso legitimó un tipo de institución familiar mientras que negó la institución monoparental de madres solteras que surgió paralelamente al matrimonio episcopal producto del racismo, del machismo y de la misoginia de este sistema que promovió la legitimación de los roles de género racializados por parte del Estado y por la sociedad en general.

Se comprobó que la desvaloración social de las mujeres racializadas en Costa Rica y sobretodo de las madres solteras jefas de hogar es producto del enraizamiento del sistema Moderno/Colonial de género el cual explica la posición social de las mujeres racializadas y empobrecidas actualmente en la región. El proceso de establecimiento y reproducción de este sistema ha tenido repercusiones no sólo en la organización social y económica de Costa Rica, sino que además tienen efectos en la producción de la identidad y subjetividad de los sujetos racializados en el país, pero también en las experiencias de desigualdad de las madres solteras jefas de hogar, quienes son las que integran los porcentajes más altos de hogares pobres y de pobreza extrema en el país.

Bibliografía

Acuña León, María de los Ángeles – Chavaría López, Doriam. "Cartago colonial: mestizaje y patrones matrimoniales (1738-1821)", *Mesoamérica*, 1996, 31, pp. 157-79.

Barroso Tristán, José María. "Descolonizando. Diálogo con Yuderkys Espinosa Miñoso y Nelson Maldonado-Torres", *Iberoamérica Social*, 2016, VI, pp. 8-26.

Cabnal, Lorena. "Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas comunitarias de Abya Yala", en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario,* ACSUR-Las Segovias, Madrid 2010 pp. 11-25.

Cobo Bedia, Rosa. "Capítulo I. Otro recorrido por las ciencias sociales: género y teoría crítica", en Marta Aparacio García – Begoña Leyra Fatou – Rosario Ortega

Serrano (eds.), *Cuadernos de género: políticas y acciones de género. Materiales de formación*, Instituto Computense de Estudios Internacionales D.L., Madrid 2009, pp. 13-52.

Casaús Arzú, Marta. "Los pueblos indígenas y afrodescendientes y la formación de las naciones en América Central", *Ístmica*, Universidad Nacional Heredia, 2012, 15, pp. 9-12.

Cumes, Aura Estela. "Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio", *Anuario Hojas de Warmi*, 2012, 17, pp. 1-16.

Díaz Arias, David. *Construcción de un Estado moderno. Política, Estado e identidad nacional en Costa Rica (1821-1914)*, EUCR, San José 2005.

Dore, Elizabeth. "Unidades familiares, propiedad y política en la Nicaragua rural: Diriomo (1840-1880)", en Eugenia Rodríguez Saénz (ed.), *Entre silencios y voces. Género e historia en América Central (1750-1990)*, Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, San José 1997, pp. 21-40.

Dussel, Enrique. "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)", *Boundry 2*, 20 (1993), 3, pp. 65-76.

Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, Plural Editores, La Paz 1994.

Escobar, Arturo. "Worlds and knowledges otherwise", *Cultural Studies*, 21 (2007), 2, pp. 179-201.

Fonseca Corrales, Elizabeth – Alvarenga Venutolo, Patricia – Solórzano Fonseca, Juan Carlos. *Costa Rica en el siglo XVIII*, EUCR, San José 2002.

Gallardo Celentani, Francesca. *Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, Corte y Confección, Ciudad de México 2014.

Ibarra Rojas, Eugenia. *Pueblos que capturan. Esclavitud indígena al sur de América Central del siglo XVI al XIX*, EUCR, San José 2012.

Jiménez Matarrita, Alexander. *El imposible país de los filósofos. El discurso filósofo y la intervención de Costa Rica*, EUCR, San José 2013.

Lobo, Tatiana. *Entre Dios y el Diablo. Mujeres de la Colonia. (Crónicas)*, EUCR, San José 1993.

Lovell, William George – Lutz, Cristopher. "The Historical Demography of Colonial Central America", *Benchmark,* 1990, 17/18, pp. 127-138.

Lugones, María. "Heterosexualism and the colonial/modern system*", Hypatia,* 22 (2007), 1, pp. 186-209.

Lugones, María. "Colonialidad y género", *Tabula Rasa*, 2008, 9, pp. 73-101.

Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial", en Walter Mignolo (comp.), *Género y decolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires 2008, pp. 13-54.

Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism", *Hypatia*, 25 (2010), 4, pp. 742-759.

Mendoza, Breny. *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*, Herder, Ciudad de México 2014.

Montecino Aguirre, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Editorial Cuarto Propio-CEDEM, Santiago 1991.

Montecino Aguirre, Sonia. "Identidades de género en América Latina. Mestizajes, sacrificios y simultaneidades", *Debate Feminista*, 14 (1996), 7, pp. 187-200.

Montecino Aguirre, Sonia. *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizajes*, Universidad de Chile, Santiago 1997.

Ochoa Muñoz, Karina. "El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización", *El Cotidiano* 2014, 184, pp. 13-22.

Palma, Milagros. "Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en *La mujer en la simbólica mítico-religiosa del pensamiento indio y mestizo en América Latina*, Ediciones Abya-Yala, Quito 1990, pp. 13-38.

Palma, Milagros. "Malinche", en *Simbólica de la feminidad. La mujer en el imaginario mítico religiosos de las sociedades indias y mestizas*, Ediciones Abya-Yala, Quito 1990, p. 34.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México 1981.

Pontón Cevallos, Jenny. "Intersecciones de género, clase, etnia y raza. Un diálogo con Mara Viveros", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2017, 57, pp. 1-6.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social", en Santiago Castro-Gómez – Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá 2007, pp. 93-126.

Quirós, Claudia. *La era de la encomienda*, EUCR, San José 2002.

Rodríguez Sáenz, Eugenia. *Hijas, novias y esposas. Familia, matrimonio y violencia doméstica en el Valle Central de Costa Rica (1750-1850)*, EUNA, Heredia 2000.

Sagot Rodríguez, Monserrat. "El femicidio como necropolítica en Centroamérica", *labrys, études féministes/ estudios feministas*, 2013, 24, en línea en <www.labrys.net.br/labrys24/feminicide/monserat.htm>.

Segato, Rita Laura. "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial", en Aníbal Quijano – Julio Mejía Navarrete

(eds.), *La cuestión decolonial. América Latina y la Colonialidad del Poder*, Universidad Ricardo Palma-Cátedra, Lima 2010, pp. 1-30.

Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda,* Prometo Libros, Buenos Aires 2013.

Vizzi, Florencia – Garnero Ojeda, Alejandra, "Una falla del pensamiento feminista es creer que la violencia de género es un problema de hombres y mujeres", entrevista a Rita Laura Segato, *Conclusión libertad con responsabilidad*, 23 de agosto de 2017, en línea en <www.conclusion.com.ar/info-general/una-falla-del-pensamiento-feminista-es-creer-que-la-violencia-de-genero-es-un-problema-de-hombres-y-mujeres/08/2017/>.

Soto Quirós, Ronald – Díaz Arias, David. *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica. De la colonia a las repúblicas liberales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, San José 2006.

Stevens, Evelyn. "Marianismo: the Other Face of *Machismo* in Latin America", en *Female and Male in Latin America. Essays*, University of Pittsburg Press*,* Pittsburg 1973.

Therborn, Göran. "Familias en el mundo. Historia y futuro en el umbral del siglo XXI", en Irma Arraigada (ed.), *Familias y políticas públicas en América Latina. Una historia de desencuentros*, Naciones Unidas, Santiago 2007, pp. 31-59.

Valladares, Omar Aquiles. "Sexo y represión en el período colonial en la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa", *Revista Estudios,* 2008, 21, pp. 33-40.

Viveros Vigoya, Mara. "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual", en Gloria Careaga (coord.), *Memorias del 1er. encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la Sociedad,* Fundación Arcoíris por el Respeto a la Diversidad Sexual y Grupo de Estudios sobre Sexualidad y Sociedad, México 2008, pp. 168-198.

Centroamericana 29.1 (2019): 127-147
ISSN: 2035-1496

Recibido: 28 de agosto de 2018
Aceptado: 15 de noviembre de 2018

ESPACIOS FLUIDOS/DETENIDOS
Movimiento y detención en cuatro cuentos centroamericanos

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Resumen: En este trabajo me propongo investigar las representaciones de la globalización en la literatura centroamericana contemporánea, a partir de una premisa (no un axioma): la globalización es un proceso desigual. Analizo esta desigualdad a partir del espacio, preguntándome si la globalización determina nuevas conceptualizaciones de los espacios y de las fronteras, si crea nuevos imaginarios que también se configuran en la literatura centroamericana. Encuentro en la contraposición entre el movimiento y la detención, en su sentido tanto literal como metafórico, una posible respuesta. He concebido las categorías de 'espacio fluido' y 'espacio detenido' para analizar los cuentos de Mauricio Orellana, Carlos Cortés, Claudia Hernández y Alejandro Córdova.

Palabras clave: Globalización – Espacio – Mauricio Orellana – Carlos Cortés – Claudia Hernández – Alejandro Córdova.

Abstract: «Fluid/Motionless Spaces. Movement and Immobility in Four Central American Short Stories». The aim of this work is to explore the representation of globalization in contemporary Central American literature. Starting from the premise (and not the axiom), that globalization is an unequal process, I will analyze such inequality by focusing on literary spaces and asking the following questions: does globalization determine new ways of thinking spaces and borders? Does it create new imaginaries, which are reflected in Central American literature? My contention is that the contrast between movement and 'arrest', both in its literal and metaphorical meaning, can offer possible answers. In order to analyze the short stories of Mauricio Orellana Suarez, Carlos Cortés, Claudia Hernández and Alejandro Córdova, I have created and will be using the categories of 'fluid space' and 'arrested space'.

Keywords: Globalization – Space – Mauricio Orellana – Carlos Cortés – Claudia Hernández – Alejandro Córdova.

Una distancia pequeña no es ya cercanía.
(M. Heidegger)

Premisa y preguntas

Quisiera empezar con una premisa y dos preguntas muy enlazadas. La premisa: la globalización es un proceso desigual. Mejor aún: es un proceso (y está en proceso) y es desigual. Por supuesto, no se trata de un axioma, sino del resultado de las investigaciones de críticos procedentes de distintos ámbitos, que yo comparto y asumo como una proposición[1]. Definir la globalización un proceso, y no un hecho ya consumado, supone el perdurar de una dimensión conflictiva relacionada a la movilidad de los seres humanos implicados en atravesamientos, desplazamientos, movimientos; además, y por eso mismo, el espacio globalizado no es fijo, sino que es el producto de relaciones entre individuos, objetos, realidades heterogéneas. Por otra parte, precisar la desigualdad de la globalización implica reconocer una diferente disposición en estas relaciones, así como una dispareja distribución de estos, de la circulación de los individuos, que puede ser reducida y condicionada. Esta restricción del movimiento, en su forma extrema, puede llegar al opuesto de la movilidad: la detención. Utilizo adrede este término, 'detención', por su doble significado de «acción y efecto de detenerse» y «privación provisional de la libertad»[2]. De

[1] Ver por ejemplo N. GARCÍA CANCLINI, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona 1999, que también deconstruye el relato metafórico y ritualizado de la globalización; E. DUSSEL, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, Madrid 2002; N. GARCÍA CANCLINI, *Consumidores y ciudadanos,* Grijalbo, Buenos Aires 1995. Sobre la percepción de un espacio 'nuevo', F. JAMESON, *Teoría de la Postmodernidad*, Trotta, Barcelona 2001. Se reenvía también a la categorización de los paisajes imaginarios propuesta por A. APPADURAI, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001.

[2] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*.

esta forma, el término puede ser el elemento aglutinador de un campo semántico que incluye la frontera, concepto que remite a un espacio y a una geografía del poder.

Ahora bien, pensar los lugares es también imaginarlos y narrarlos. De ahí las preguntas: ¿Cómo se conceptualiza el espacio en este proceso desigual que es la globalización? En esta etapa de la globalización y específicamente en la narrativa centroamericana, ¿cómo se construye y se imagina el espacio? No me voy a concentrar en las disputas teóricas sobre la globalización, ni en el conflicto local/global, sino que abordo el tema desde la perspectiva del espacio y de los movimientos que lo atraviesan. Es sabido que los avances tecnológicos han determinado una compresión del tiempo y del espacio: la velocidad y la facilidad de los desplazamientos permiten a bienes materiales y personas alcanzar espacios lejanos, mientras la red y Google Earth multiplican los espacios, que pueden recorrerse virtualmente. García Canclini habla de «un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo»[3]. Los espacios se acercan, el tiempo se reduce. Tránsitos y translaciones son rápidos y eficientes, todo y todos pueden moverse a lo largo del mundo. Ahora bien, esta magnánima democracia de los movimientos es aparente. La asimetría de las relaciones políticas, económicas y sociales se reverbera en la diferente posibilidad tanto de desplazarse como de quedarse, en la dispareja probabilidad de moverse o de ser detenido. El espacio globalizado sin duda es un andamio de flujos y relaciones, pero hay quienes quedan fuera de o atrapados en este entramado.

La literatura hispanoamericana que se refiere a los espacios globalizados refleja estas múltiples y contrapuestas opciones. Mi hipótesis es que en las narraciones recientes pueden distinguirse dos tipos de espacios determinados por y construidos en la globalización: hay espacios fluidos[4] y espacios detenidos. Propongo estas categorías para utilizar una estrategia heurística que

[3] GARCÍA CANCLINI, *La globalización imaginada*, p. 47.

[4] No me refiero, por supuesto, al concepto de espacio fluido o dinámico utilizado en arquitectura.

además permita desplazarnos del nivel extratextual al nivel intratextual. Considero fluidos los espacios narrativos estructurados en un proceso continuado de mutación, articulando las perspectivas asimétricas que los componen. Este espacio no es un cuerpo sólido, sino fluido, plástico y dinámico; su configuración depende menos de la dialéctica entre dos polos antitéticos y más de procesos de contaminación y devenir. Fragmentado y discontinuo, su fluidez permite torsiones, segmentaciones, desajustes. Por el contrario, el espacio detenido está determinado por la polarización de las relaciones de poder y se representa literariamente en su inamovilidad. Los dos espacios, fluido y detenido, no configuran una antítesis entre puestas en escenas dinámicas o estáticas, sino corresponden a diferentes construcciones del espacio narrativo, considerado en sus dos configuraciones básicas. Primero, la localización, es decir el ámbito del emplazamiento de los hechos y de los personajes, la vertiente topográfica o el 'lugar' en la perspectiva de Mieke Bal[5]; segundo, la organización discursiva, es decir la representación del espacio en relación con el lenguaje, la duración temporal y la focalización del relato. Por fin, reafirmo[6] una definición del espacio narrativo que siempre es una construcción verbal y establece una relación de reciprocidad con la identidad y la actuación de los personajes del relato. En otras palabras, el narrador representa su mundo ficticio a través de modalidades espaciales que definen y a su vez están definidas por diferentes componentes del texto narrativo.

Restringiendo el ámbito de la investigación al área centroamericana, con este trabajo también quisiera mostrar un rasgo repetido en muchas narraciones procedentes de la literatura centroamericana actual. La mayoría de los espacios representados en los relatos dedicados (implícita o explícitamente) al tema del desplazamiento en la globalización, no describen de inmediato una contraposición entre detención y fluidez. Al principio de los cuentos, el espacio siempre está determinado por su fijeza. Luego, a lo largo de la

[5] M. BAL, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid 2014, p. 101.

[6] Ver E. JOSSA, "Espacios y lugares en la narrativa centroamericana reciente: una propuesta de análisis", en prensa.

narración, hay dos opciones practicables: en unos casos, el espacio conserva su rigidez, mientras que en otros se configura un proceso que trasforma el espacio detenido en un espacio fluido. Son respuestas diferentes, antes de los escritores, luego de sus personajes, frente a los desplazamientos impulsados por la globalización.

Con el fin de avalar mis hipótesis de lectura, propongo el análisis de cuatro cuentos centroamericanos muy recientes que ejemplifican estas dos nociones de espacio: "Una visa para Jairo" del escritor salvadoreño Mauricio Orellana Suarez y "Miami check-point" del escritor costarricense Carlos Cortés, para el espacio detenido; dos cuentos salvadoreños, "Trampa para cucarachas #17" de Claudia Hernández y "Carta a Arkansas" de Alejandro Córdova, para el espacio fluido.

Detención: espacios inalterables

Los dos cuentos que presentan un espacio detenido, "Miami check-point" y "Una visa para Jairo" se ubican en dos lugares emblemáticos de la movilidad en la era de la globalización: el cuento de Mauricio Orellana Suarez se localiza en la embajada de los Estados Unidos, el cuento de Carlos Cortés en el aeropuerto de Miami. Estos espacios se diseñan a través de los aparatos que obstaculizan el movimiento, dispositivos que interceptan, atrancan, encierran. Por este motivo, la multitud que los atraviesa y los ocupa, forma filas y colas, representación realística de la efectiva reducción de los movimientos en los aeropuertos o en la embajada, pero también referencia simbólica a cuerpos estrictamente disciplinados. En este sentido, ejemplo paradigmático es el breve fragmento de "Una visa para Jairo" que menciona sea un mecanismo de sujeción sea la disposición disciplinada de los individuos: «se cerraron las cadenas y los demás quedaron apretujados en una fila»[7]. Frente al abuso de la autoridad, los dos cuentos adquieren un registro irónico, diversamente

[7] M. ORELLANA SUÁREZ, "Una visa para Jairo", en S. RAMÍREZ (ed.), *Una región de historias. Panorama del cuento centroamericano*, La Pereza, Miami 2014, p. 89.

expresado según la focalización narrativa de los textos. Por fin, los dos cuentos comparten una estructura lineal, sin anacronías, que se desarrolla a través de acciones en ascenso hasta el clímax, seguido por un final repentino que disuelve la tensión dramática pero no soluciona el conflicto planteado.

En "Miami check-point", publicado en 2014[8], el señor Miguel Martínez, narrador homodiegético, se encuentra en el aeropuerto de Miami para tomar un vuelo de conexión. Por algún motivo que él desconoce, es detenido en una sala, con otros pasajeros sospechosos, sin tener la posibilidad de conocer su falta ni su destino. De esta forma, el aeropuerto que por antonomasia es el punto de partida para largos trayectos, desde el principio del cuento se vuelve un lugar de detención, un espacio limitado. El viajero se encuentra en «un cubículo de cristal»[9], percibido desde la focalización interna (subjetiva y limitada). Está apresado y expuesto a la mirada de quienes lo controlan y también de los inocentes, los que están afuera y pueden proseguir el viaje. El cuento se divide en dos partes: en la primera, más breve, el narrador tiene una actitud muy irónica. Él está preso pero todavía cree que la situación puede cambiar y confía en sus capacidades. Estos factores le permiten guardar cierta distancia respecto a los acontecimientos, a pesar de todo. De ahí, su ironía al describir al oficial de Migración como un «latin lover recién llegado al país de las maravillas»[10]. Con la misma actitud mordaz, representa a los demás pasajeros encerrados en el cubículo a partir de su supuesta peligrosidad. En lugar de describirlos llanamente, Martínez plantea con sarcasmo preguntas e hipótesis para mostrar su desagrado con las medidas de seguridad de los Estados Unidos:

> Una madre soltera con un bebé y un niño que empieza a impacientarse –¿un talibán disfrazado?–, un anciano en silla de ruedas –oye, tú, ¿qué tienes allí?– Y

[8] C. CORTÉS, "Miami check-point", en S. RAMÍREZ (ed.), *Una región de historias,* pp. 197-208.

[9] *Ivi*, p.197.

[10] *Ibidem.*

> hasta una familia entera –incluyendo una guitarra y una niña con un vestido, similar al de Primera Comunión, seguro para despistar–[11].

El narrador utiliza también la autoironía y define su propia cara como la del «latinoamericano resignado en la frontera entre la civilización y el mundo del mal»[12]. Por fin, otro blanco de su sarcasmo es el 'sueño americano'. Es cierto que los viajeros están encerrados en un cubículo de manera arbitraria, pero no deben quejarse, porque «al fondo hay un par de máquinas de refrescos y *snacks* – el sueño americano»[13]. La sala se transforma en «lo más parecido al paraíso»[14] y la primera parte termina con Miguel Martínez a la espera de una solución.

En la segunda parte, Miguel Martínez sigue encerrado en la sala que se va llenando de otros viajeros sospechosos. Es posible que toda esta sección del cuento sea una pesadilla del protagonista, dormido durante la espera. Refuerzan esta hipótesis el trastrocamiento del tiempo, la presencia de hipérboles y de posibles incongruencias, y por fin cierta insistencia en los detalles que caracteriza los sueños[15]. Cualquiera que sea la interpretación, la segunda parte es una pesadilla, real o metafórica. El protagonista todavía está sentado en el cubículo y escucha sin interés la experiencia de un español, mientras a su alrededor se mueven unos policías, una señorita de American, unos niños corriendo. Transcurre un tiempo indefinido, marcado por la necesidad de muchos personajes de ir al baño[16]. De repente, la policía captura al español, golpeándolo. Miguel Martínez trata de reaccionar, pero desiste. El policía, así como sus armas, le parecen gigantes[17], mientras él se siente perdido y sin salida. Ya no hay ironía ni sarcasmo en las descripciones, el narrador se

[11] *Ivi,* p. 198.

[12] *Ibidem.*

[13] *Ibidem.*

[14] *Ibidem.*

[15] Voy a indicar en las notas al pie las partes del cuento que voy a mencionar que delatarían su carácter onírico.

[16] ¿Trastorno del sueño?

[17] ¿Deformación hiperbólica del sueño?

siente abatido y rebajado, más aun cuando lo trasladan a otro sector, a una oficina pequeña con un retrato de Bush. Desde la pared, el presidente de Estados Unidos «mira hacia el infinito, hacia la eternidad. Es la inmortalidad misma»[18]. Su dimensión sobrehumana disminuye a Miguel Martínez que se siente invisible, como si estuviera desapareciendo. No hay humor en sus palabras, sino una tristeza irremediable. El protagonista está a la merced de las autoridades y expresa su resignación. El funcionario le dice que tiene que esperar más tiempo, debido a un caso de homonimia. Martínez regresa al cubículo, que a esta altura está atiborrado y sin aire, mientras afuera se amontona más gente. Ahora hay otra señorita de American y el español está tranquilo en su asiento[19]. El cuento termina con Miguel Martínez que cierra los ojos y escucha «el sonido del vidrio al romperse con un aullido sordo»[20].

Con el quiebre del espacio cerrado de la detención, el desenlace tiene un efecto liberatorio: los pasajeros detenidos (en el doble sentido que aquí le estoy dado al término) alcanzan una temporánea emancipación. Pero la oposición entre los viajeros y las autoridades, es decir entre el movimiento y la detención, no se modifica. El espacio del cuento sigue siendo disciplinado y refractario a una inversión. Su estructuración es funcional al control. La posibilidad de salir del sistema de recintos y celdas es una ilusión. Como una *matrioska*, cada espacio alberga otro espacio: dentro del aeropuerto, la sala de Migración; dentro de la sala de migración, el cubículo de vidrio; dentro del cubículo de vidrio, la oficina con el cuadro de Bush. La imposibilidad de salir del sistema se expresa también a través de la falta de otro espacio en oposición al aeropuerto, un afuera contrapuesto a este adentro agobiante Evidentemente, no hay una

[18] CORTÉS, "Miami check-point", p. 206.

[19] Esta parte puede leerse como una incoherencia típica de la narración onírica (¿el español no estaba preso? ¿porque es otra la señorita de American?). Sin embargo, hay posibles explicaciones de los acontecimientos, por ejemplo los policías soltaron al español y la primera señorita de American terminó su turno. puede ser el brusco despertar del protagonista o el efectivo rompimiento de los vidrios.

[20] CORTÉS, "Miami check-point", p. 208. El aullido puede coincidir con el brusco despertar del protagonista o el efectivo rompimiento de los vidrios.

representación binaria del espacio: el espacio cerrado se semiotiza a través de relaciones de tipo ideológico y psicológico, definiéndose hostil, amenazador, acongojado, pero no hay una serie de oposiciones correspondientes (acogedor, tranquilo, alegre) para el espacio abierto, porque este simplemente no existe. La falta de una contraposición implica la imposibilidad de un derrocamiento. La rotura del vidrio del cubículo muestra la exasperación de los viajeros, pero no realiza ningún cambio en las relaciones ni en la distribución del espacio. Por este motivo, el ruido final es un aullido sordo, la voz triste y prolongada de un animal.

En "Una visa para Jairo", publicado en 2014, la percepción del espacio es activada desde un narrador omnisciente que se ajusta al punto de vista del personaje. En el íncipit, Mauricio Orellana presenta una situación real y concreta a través de un narrador en tercera persona. El protagonista está haciendo la cola en un lugar definido, en un tiempo determinado: «Todavía su cuerpo era un bulto bastante normal temprano en la mañana, cuando empezó a hacer la fila de horas frente a la Embajada de los Estados Unidos para sacar la visa junto con los demás del día»[21]. Sin embargo, hay unas infracciones al realismo: el adverbio 'todavía' adquiere una función proléctica, delatando que la condición de normalidad no va a perdurar. Además, el narrador externo desde el principio habla de un cuerpo que es un *bulto,* una forma indistinta.

A las siete de la mañana la policía dispone las cadenas para formar dos colas fuera de la Embajada de los Estados Unidos: muchísimos quedan fuera y llenan el estacionamiento, como «una boa constrictora moviéndose»[22]. Jairo está en la primera parte de la cola. En seguida comienzan los primeros síntomas de una condición extraña: «Y de la mismísima nada de donde dicen que todo procede, a las siete y media de la nada Jairo comenzó a sentirse las protuberancias en la frente de la nada»[23]. La reiteración de la palabra 'nada' vacía el tiempo, el espacio y el cuerpo de Jairo. Empieza la aniquilación. El

[21] ORELLANA SUAREZ, "Una visa para Jairo", p. 89.

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

protagonista entra a la primera sala, luego pasa al vestíbulo y tiene que quitarse el cincho (no la cintura) que hace sonar la alarma de la máquina detectora de metales. Cuando se lo coloca otra vez, tiene la sensación de andar en cuatro patas. Instintivamente, Jairo empieza a referirse a su cuerpo como si fuera un animal: le fastidian los cuernos, le duele el lomo, tiene los cascos duros... Asimismo, la sala de la embajada se transforma: las bancas tienen «menos montura y más respaldo»[24], en el piso hay heno y estiércol, hay hileras interminables de pasamanos de tablas de pino rustico. El policía se ha vuelto un custodio que hace señas y golpea con una rama flexible. En un primer momento, el narrador omnisciente sugiere que quizás son los nervios que producen estas sensaciones extrañas. Jairo trata de tranquilizarse, enfocándose en un pensamiento hermoso: la visa. Pero las sensaciones confusas se vuelven un hecho innegable: «Jairo, como los demás, camina ahora abiertamente en cuatro patas con toda la desfachatez de un mundo en guerra»[25]. Las salas de la embajada ahora son toriles. Jairo, en su «nueva condición de capacidad intelectual obnubilada»[26], se deja empujar, golpear, llevar. Se dedica a rumiar el pasto y mira las ventanillas tratando de recordar para que sirven, hasta que oye decir que allí «sellan futuros en pasaportes»[27]. Por fin le preguntan si tiene parientes en Estados Unidos. Jairo con mucho esfuerzo logra entender la pregunta y «quiere contestar que sí, señor, que su madre, su padre, su hermano, su tía, su novia y el país entero reside allá o están haciendo las colas de afuera»[28]. Sin embargo, solamente le sale un mugido. Los custodios agarran y castran a Jairo transformado en toro, supuesto símbolo de pujanza y vehemencia. Afuera, el solitario alarido de dolor de Jairo (ya buey) apenas se percibe, confuso con los sonidos de la manada de toros y vacas.

El cuento no esconde su intención irónica, vehiculada por la metáfora de la metamorfosis y de la castración. En la obra de Mauricio Orellana la

[24] *Ivi,* p. 91.
[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem*.
[27] *Ivi*, p. 92.
[28] *Ibidem*.

metamorfosis es un tema recurrente y casi siempre expresa una forma de oposición al poder, un dispositivo que desarticula certezas y destabiliza las normas. En *Cerdo duplicado* y en *Ciudad de Alado* la transformación de sus personajes forma una línea de fuga excéntrica, una afición movida por el deseo[29]. En una "Visa para Jairo" la metamorfosis adquiere un significado diferente. La trasformación en animal no es un acto voluntario, no es consciente ni deliberada. Depende del espacio detenido al cual Jairo tiene acceso y del cual quiere salir triunfador. Pero Jairo puede marcharse de la embajada con su visa solamente transformado en buey, o sea en animal que podrá realizar trabajos de faena o bien alimentar a los habitantes de los Estados Unidos. Por esta razón me parece tan reveladora la similitud al inicio del cuento. Como hemos visto, mientras la multitud está todavía fuera de la embajada, se parece a un boa constrictor, o sea se parece a un animal dotada de movimiento, fuerte y capaz de reaccionar. Ya adentro, en el espacio de la detención, la multitud se vuelve ganado disciplinado e inerte. Contrariamente a los protagonistas de las novelas mencionadas, Jairo no quiere substraerse al sistema ni tratar de modificarlo, porque necesita la visa que es parte integral del aparato del sistema. En la embajada, las cámaras ocultas imponen agachar la cabeza y hacen sentir vergüenza, «una vergüenza chiquitita y callada»[30]. Jairo y los demás postulantes son seres tan sumisos y avasallados que no tienen voluntad propia. Solamente pueden obedecer, se dejan llevar y hasta pierden su facultad de pensar y expresarse a través del lenguaje humano. Quizás no es casual el hecho de que los cuentos de Mauricio Orellana y de Carlos Cortés terminan con un grito animal, sea de desesperación o de dolor. Las detenciones que ocurren en el aeropuerto de Miami o en la embajada de Estados Unidos transforman estos espacios en lugares aptos para un rebaño o una manada, que a su vez modifican a las personan en espera, quitándoles su dignidad.

[29] Ver E. JOSSA, "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 20-23.

[30] ORELLANA SUAREZ, "Una visa para Jairo", p .90.

Fluidez: espacios transformables

A propósito de la relación entre ciudad y globalización, escribe García Canclini, «nuestra tarea es también explicar cómo la aparente mayor comunicación y racionalidad de la globalización suscita formas nuevas de racismo y exclusión»[31]. Forzando la intención de García Canclini al decir 'nuestra tarea', yo incluyo en el adjetivo posesivo no solamente a los antropólogos urbanos, sino a los escritores que escriben sobre la globalización. Por supuesto, no se trata de 'explicar' sino de 'representar artísticamente' la exclusión de los inmigrados en las ciudades en las que quieren radicarse. Es lo que hacen Claudia Hernández y Alejandro Córdova, con sus cuentos "Trampa para cucarachas #17" y "Carta a Arkansas", aquí elegidos como muestra de un espacio fluido. Las narraciones se localizan en dos ciudades verosímilmente norteamericanas. Los personajes se encuentran en un espacio urbano que los rechaza y excluye y ellos tratan de inventarse formas de resistencia (en la acepción de Foucault y Judith Butler).

En los cuentos de Claudia Hernández es frecuente la representación del espacio percibido por inmigrados o viajeros en la etapa de la globalización. Como ya he mostrado en otro trabajo[32], en la narrativa breve de la escritora salvadoreña los espacios cerrados se caracterizan por su 'debilidad'. Las casas, los cuartos no logran preservar la intimidad ni la seguridad de los personajes. Ineficaces para la protección, están atravesados por violentos movimientos de expulsión o de invasión[33]. Por otra parte, sobre todo en la colección de cuentos *Olvida uno*, cuando la acción se desarrolla en ciudades norteamericanas, el espacio exterior es a menudo inhóspito y desagradable. En "Trampa para cucarachas #17", cuento publicado en *De fronteras* en 2007[34], el protagonista es un hombre, posiblemente latinoamericano, emigrado a un país lejano, cuya

[31] GARCÍA CANCLINI, *Consumidores y ciudadanos*, p. 73.

[32] E. JOSSA, "Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia", *Centroamericana*, 2014, 24.1, pp. 5-37.

[33] *Ibidem*.

[34] C. HERNÁNDEZ, *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2007.

certera localización geográfica no se puede inferir de los detalles otorgados por el texto. La acción del cuento se desarrolla en dos espacios: la ciudad en la que el inmigrado vive ahora y la habitación del hotel. Él no tiene trabajo, luego no tiene dinero y puede quedarse en la habitación #17 solamente porque Gabriel, empleado del hotel de ínfima categoría, lo deja vivir allí gratuitamente. A través de un estilo lacónico y de las descripciones focalizadas en el narrador autodiegético, la escritora salvadoreña pasa de la simple localización de los hechos a la creación de un 'campo de visión'. La pieza no tiene ventanas y es tan reducida que el hombre está obligado a salir, casi expulsado hacia el exterior: «Salgo. Tengo que salir: mi habitación es tan pequeña que sólo cabemos la cama y yo»[35]. Además el protagonista debe modular su cuerpo a este espacio minúsculo. Se lastima al salir con dificultad por la puerta, que no se abre por completo. No cabe en la cama: «es pequeña la hendidura como pequeña es la cama, donde tampoco quepo si no adopto una posición fetal»[36]. En la descripción de la habitación, el narrador fusiona elementos reales (la cama, el piso) con factores intangibles, componiendo una visión distorsionada: «el ruido es inmenso. Cabe, si acaso, en el suelo (...) cuando se abre la puerta, [la luz] tiene también que salirse porque no hay tanto espacio para que ambos permanezcan dentro»[37]. Las reiteradas negaciones acrecientan el efecto asfixiante y claustrofóbico: «nada se mira. No hay paisaje, no hay un cielo falso que pueda ser visto, ni siquiera tengo un suelo firme»[38]. Lo peor es el techo, estrecho, altísimo, que gotea cucarachas. El narrador se expresa utilizando frases breves que muestran su condición agobiada y urgida:

> [el techo] gotea cucarachas. No transpira agua: suda cucarachas. Las cucarachas llueven sobre mí. Me cubren. Me recorren los labios. Cuando trato de

[35] *Ivi*, p. 68.
[36] *Ivi*, p. 75.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ivi*, pp. 75-76

> atraparlas, se escapan, me burlan, se arrojan en el hoyo negro que hay debajo de la cama[39].

Expulsado de la pieza, el hombre recorre las calles de la ciudad en busca de trabajo. Su relación con el espacio exterior y ajeno se configura como un enfrentamiento, una pelea. Gabriel, el encargado del hotel, tiene la misma percepción de la ciudad, la define 'ingrata' y cada noche le pregunta al protagonista si por fin se rindió: «Quiere que le cuente cómo es la ciudad que yo veo y si ya me di por vencido y pienso volverme a la ciudad de donde salí»[40]. La batalla es impar, el hombre lleva días sin comer y sin dormir por las cucarachas:

> Se meten en mi letargo y me tientan a perseguirlas. Yo las persigo, pero no consigo atraparlas ni matarlas. Son veloces. Son más rápidas que mis manos y que mi deseo de acabar con ellas. Me vencen. Una y otra vez. Me vencen. La noche entera me vencen. Vencen a la noche[41].

Agotado, el inmigrado deja de buscar trabajo y se dedica a descubrir «los sonidos que, de noche, se colaban por las paredes de la habitación sin ventanas para confabularse –junto con las cucarachas y las voces y los pasos de los otros inquilinos– para no dejarme dormir»[42]. Las cucarachas lo obligan a salir de la pieza, como si conspiraran con otras entidades (los sonidos, las voces, los pasos antes mencionados) para expulsarlo del hotel y luego de la ciudad. Él no pude quedarse adentro, pero tampoco encuentra un sentido en sus vueltas afuera. De esta forma, tampoco en este cuento se configura una dialéctica entre adentro/afuera, con referentes tales como protegido/desamparado, íntimo/público, propio/extraño. Aquí todo el espacio es ajeno, no hay un lugar que pueda amparar y acoger al anónimo protagonista. Mientras en los cuentos de Mauricio Orellana y Carlos Cortés hay un poder determinado que

[39] *Ivi*, p. 76.
[40] *Ivi*, p. 77
[41] *Ibidem*.
[42] *Ivi*, pp. 79-80.

se concretiza en un espacio definido (la embajada, el aeropuerto) que detiene el movimiento de los personajes, en el cuento de Claudia Hernández el atravesamiento del espacio (marcadamente ajeno) sigue realizándose, pero cambia de significado hasta perderlo por completo:

> mejor salir, aunque mis salidas sean un engaño porque ya no salgo para algo ni para nada, no busco empleo, no veo las calles, soy ya como los demás: no me importan los edificios que me impresionaron las primeras setenta mil veces que crucé estas rutas y que me hacían sonreír de emoción porque al fin podía estar acá, donde dije que estaría, y no en mi ciudad[43].

Frente a esta hostilidad, fracasado el proyecto de encontrar un trabajo, el desafío es otro: lograr quedarse en la ciudad extranjera a pesar de todo, porque este era el plan. Además, la vuelta atrás seria la derrota más completa, de la cual el protagonista tendría que responder.

En el final al protagonista solamente le interesa volver a su pieza para cazar las cucarachas. Se trata de una lucha por la posesión y el disfrute del espacio. Las cucarachas han llegado antes que él en la ambicionada ciudad: «Creía que ellas se habían adueñado del lugar y no lo dejarían libre para mí, no me dejarían vivir en esa ciudad, en esa ciudad a la que ellas habían llegado primero, su ciudad»[44]. Perspicaces, los bichos pasean por doquier, sin caer en ninguna de las 16 trampas que él ha inventado. Esta batalla final también parece perdida y el narrador, desnutrido y decepcionado, se rinde ante la evidencia de los hechos. Cuando le comunica a Gabriel la decisión de volver a su país, éste le dice «Tal vez si lo intentas de manera diferente, si pones de tu parte»[45]. El protagonista interpreta estas palabras como una invitación a seguir lidiando, pero involucrando todo su cuerpo en la lucha. Elabora la trampa número 17 que funciona perfectamente. Él finge estar muerto y deja entrar las cucarachas en su boca, resolviendo al mismo tiempo el problema de las cucarachas y del hambre. Así, por la mañana puede salir sonriente y sin hambre a «enfrentarse

[43] *Ivi*, p. 80.
[44] *Ibidem*.
[45] *Ibidem*.

con la ciudad. A retarla»[46]. Él siente que ha ganado su batalla, que ha vencido a la ciudad y a sus cucarachas. Ya no necesita un trabajo ni otro sitio para quedarse.

En un primer nivel interpretativo, el inmigrado solamente obtiene suavizar su derrota. Al no poder cambiar la situación, cambia su actitud: a mal tiempo buena cara. Pero simbólicamente, él ha logrado modificar los espacios rechazadores que ocupa y recorre: su pieza de motivo de asco se vuelve fuente de comida. Asimismo, las calles que antes recorría cabizbajo «mendigando un trozo de pan o buscando la mejor oportunidad para secuestrar una fruta mal puesta en un estante»[47], ahora las transita con la testa alta. Si en las sociedades globalizadas las funciones del estado relacionadas con el bienestar de los ciudadanos son menoscabadas o abolidas, él se desliga de este sistema social y económico y opta por el autoabastecimiento. Tras vivir el abandono y la soledad, logra interrumpir, de manera paradójica, la relación trabajo-salario-comida. Metafóricamente, y utilizando una lectura biopolítica, al comer cucarachas el inmigrado se vuelve fuerza antagónica y autárquica, desligada del sistema social. Él asume la dimensión conflictiva en su propio cuerpo, absorbiendo el conflicto entre el derecho de autodeterminación y la obligación a someterse a las leyes económicas de la globalización. Él vuelve fluido un espacio determinado y puede afirmar con convicción, casi triunfalmente: «Vivo feliz. No quiero regresar»[48].

En el cuento de Claudia Hernández, el conflicto entre el lugar natal y el lugar de arribo marca la existencia del personaje. Volver atrás es una capitulación y por este motivo a menudo es necesario mentir, inventarse una vida exitosa, manejar ilusiones, trazar espacios de sobrevivencia. De algún modo, la fluidez del espacio procede de estas facultades creadoras, que trasforman las ciudades y sus relaciones adversas, oponiéndose a la derrota. El inmigrado protagonista de "Carta a Arkansas" muestra una obstinación

[46] *Ivi*, p. 80.

[47] *Ibidem*.

[48] HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 81.

parecida al enfrentarse al mismo conflicto entre quedarse y volver atrás. Es un cuento del joven escritor salvadoreño Alejandro Córdova, publicado por primera vez en 2013[49] y luego incluido, en una versión corregida y ampliada, en la antología *Puntos de fuga/Vanishing points* del año 2017[50]. En el cuento, la tierra de origen y el lugar de arribo se configuran de modo diferente y opuesto. Por un lado, el lugar originario del inmigrado, John, es anónimo. Él es parte de una colectividad que pertenece a una región que se menciona después del verbo "huir" y que sólo se define a través de perífrasis: "hui de mis tierras»[51]; «los que llegaron aquí huyendo de una tierra sin memoria»[52]. El país nativo es lo que se lleva dentro de una maleta: «trajo una maleta sucia de violencia, de guerra sin victoria, de gritos desgarrados en forma de pájaros tétricos, como cuervos»[53]. La enumeración evoca de forma contundente una etapa precisa de la historia de El Salvador. Por otro lado, el lugar de llegada tiene nombre propio: es Arkansas, o sea un estado de Norteamérica. Sin embargo, en el cuento el nombre se refiere a una ciudad y por lo tanto adquiere la función de sinécdoque. Asimismo, el realismo de la ubicación geográfica contrasta con las descripciones del sitio. En Arkansas siempre es de noche, todas las actividades se desarrollan en la penumbra. De este modo, la gente no siente el peso del tiempo. La falta de luz resulta atractiva para los que huyeron de su tierra, que sí conocen la luz del día, sienten el tiempo y el cargo de los recuerdos y de las palabras «adheridas a la piel»[54]. La antítesis entre los dos espacios es tajante: el país de origen es el espacio de los afectos y de las heridas de la historia, es un lugar con calles estrechas y sucias bajo el sol, mientras que Arkansas es un país

[49] A. CÓRDOVA, *Repertorio de heridas*, DPI, San Salvador 2013. Alejandro Córdova también es autor de *Urbe carente*, publicado en 2013 y *Siete*, publicado en 2015.

[50] T. PLEITEZ VELA - A. LYTTON REGALADO - L. DE SOLA (eds.), *Puntos de fuga/Vanishing points*, Kalina, San Salvador 2017. Se utiliza esta versión ampliada para el presente trabajo.

[51] A. CÓRDOVA, "Carta a Arkansas", en PLEITEZ VELA - LYTTON REGALADO - DE SOLA (eds.), *Puntos de fuga/Vanishing points*, p. 143.

[52] *Ivi*, p. 141.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*.

oscuro «lleno de nada»[55], «donde la gente camina sin reparar en los lugares»[56], donde ni se distinguen los rostros de la gente. Sin embargo, los dos lugares comparten un rasgo significativo, relacionado con el tiempo ya que los hechos se desarrollan en un tiempo que viene después de que se dejó de escribir y contar la historia, es decir un tiempo sin memoria. El país de origen y el país de arribo rehúsan recordar, o quizás no son capaces. No obstante, la falta de memoria se conjuga de manera diferente en los dos espacios. El lugar nativo es un pequeño país sin memoria, pero habitado por personas recargadas de recuerdos. Por el contrario, Arkansas es un país desmemoriado, habitado por gente que nació ya en el olvido. La condición esencial para quedarse en Arkansas, para sobrevivir al invierno brutal, frío y silencioso, es dejar el país de origen sin despedidas. John lo logró y ahora puede vivir en la obscuridad y el aislamiento de Arkansas. Sin embargo John todavía no ha obtenido otro requisito necesario: el olvido. En la ciudad incluso ponen una placa con los nombres de los que ya se olvidaron de su país.

Por las noches John sueña con un joven con una mancha de luz en el pecho, un joven que reside en su misma tierra natal y que quiere viajar a Arkansas. En uno de los sueños, éste le regala unos fósforos que John, ya despierto, utiliza en momentos de desesperación. Un día las autoridades se percatan de que «hay sobrepoblación. La oscuridad ya no es suficiente»[57]. Deciden echar de Arkansas los que todavía recuerdan su tierra, los que no han sanado sus heridas. John está desesperado, no quiere regresar a su tierra, no quiere encontrase allá con el joven de sus sueños. Pero tiene que irse, junto a otros enfermos como él expulsados de la ciudad. Mientras se prepara para el viaje de regreso, de repente ve un fuego en la plaza de la ciudad. Otros viajeros echados de Arkansas concurren para mirar la novedad, mientras los habitantes nacidos en Arkansas siguen con sus tareas. La luz viene de los fósforos regalados, en los sueños de los viajeros, por otros desconocidos del país sin memoria. A John le

[55] *Ivi*, p. 143.

[56] *Ibidem*.

[57] *Ivi*, p. 142.

brota una lucecita en el pecho. El cuento termina con la imagen del cielo incendiado («Es hermoso. De verdad, es hermoso»[58]), con una luz completamente nueva para la ciudad oscura, por fin pintada de intensos colores.

El final del cuento se presta a muchas interpretaciones. La luz que ilumina el cielo cuando los viajeros se están marchando puede entenderse como la reconciliación con el pasado y luego con la tierra de origen. Alguien, aunque sea un desconocido, los espera y los acogerá con su fósforo. Ellos mismos tendrán sus fósforos por regalar a quienes decidieran irse a Arkansas. Pero también es posible que John y los demás se queden en Arkansas. Si la luz es la reconciliación con el pasado, los enfermos de recuerdos son los que pueden iluminar la ciudad oscura y apagada. De esta forma, la luz del final corresponde metafóricamente al resultado de un proceso de contaminación entre los viajeros y el espacio que habitan. Los inmigrados son los que pueden cambiar la geografía de las regiones de ciegos, alumbrándolas con sus sueños y sus recuerdos. Ellos desbaratan la fijeza del espacio detenido. Si la ley de Arkansas impone el olvido para seguir en la oscuridad, los viajeros salvadoreños echados por 'memoriosos' deciden desobedecer. Ejercen una desobediencia civil que cuestiona la facultad misma de comandar del Estado. Al descubrir que la memoria puede alumbrar sus vidas, se quedan en un Arkansas fluido, entre lumbre y tinieblas, bajo un cielo del todo nuevo. Al éxodo impuesto por el Estado, los viajeros oponen el éxodo de quienes se niega pero sin renunciar a la acción, el éxodo en cuanto 'congedo fondativo' según la propuesta del filósofo italiano Paolo Virno[59]. Es decir, una defección que modifica el espacio del conflicto, antes presupuesto como horizonte inamovible, ahora fluido.

[58] *Ivi*, p. 144.

[59] P. VIRNO, *Esercizi di esodo*, Ombre Corte, Verona 2002, p. 131. Ver también P. VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2003.

Conclusión

La presente investigación nace del hallazgo de una constante textual en la literatura centroamericana reciente que trata el tema de la globalización: la centralidad de la representación espacial. Por un lado se representa un espacio detenido que vehicula las prescripciones del poder, por el otro un espacio fluido, instancia modificable. El espacio detenido siempre es disciplinado, reacio a la mutación: encierra a los que transitan por el aeropuerto, inhabilita a los que piden la visa para los Estados Unidos. El espacio detenido es configurado por y para el control de los ciudadanos en tránsito. Por el contrario, en el espacio fluido hay disputas y negociaciones, concretas y simbólicas, que posibilitan cambios y emancipaciones reales o metafóricos: la opción autárquica (comer cucarachas) o el éxodo (encontrar y crear la luz) para sobrevivir en una ciudad extranjera. La representación narrativa de estos dos espacios en los cuentos analizados representa un cuestionamiento político sin retórica de la supuesta movilidad prometida por la globalización.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid 2014.

Córdova, Alejandro. "Carta a Arkansas", en Tania Pleitez Vela – Alexandra Lytton Regalado – Lucía de Sola (eds.), *Puntos de fuga/Vanishing points*, Kalina, San Salvador 2017, pp. 256-261.

Córdova, Alejandro. *Repertorio de heridas*, DPI, San Salvador, 2013.

Cortés, Carlos. "Miami check-point", en Sergio Ramírez (ed.), *Una región de historias. Panorama del cuento centroamericano*, La Pereza, Miami 2014, pp. 197-208.

Dussel, Enrique. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, Madrid 2002.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona 1999.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, Buenos Aires 1995.

Hernández, Claudia. *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2007.

Jameson, Fredric. *Teoría de la Postmodernidad*, Trotta, Barcelona 2001.

Jossa, Emanuela. "Espacios y lugares en la narrativa centroamericana reciente: una propuesta de análisis", en imprenta.

Jossa, Emanuela. "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.

Jossa, Emanuela. "Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia", *Centroamericana*, 2014, 24.1, pp. 5-37.

Orellana Suárez, Mauricio. "Una visa para Jairo", en Sergio Ramírez (ed.), *Una región de historias. Panorama del cuento centroamericano*, La Pereza, Miami 2014, pp. 87-92.

Pleitez Vela, Tania – Lytton Regalado, Alexandra – De Sola, Lucía (eds.). *Puntos de fuga/Vanishing points*, Kalina, San Salvador 2017.

Virno, Paolo. *Esercizi di esodo*, Ombre Corte, Verona 2002.

Virno, Paolo. *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2003.

Centroamericana 29.1 (2019): 149-176
ISSN: 2035-1496

Recibido: 11 de agosto de 2018
Aceptado: 23 de diciembre de 2018

PRACTICAR EL TRANSTEXTUAL, EL TRANSGREDIR Y EL TRANSFERIR EN LA POESÍA

Nuevos espacios imaginarios en poemas de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico

MARIE-CHRISTINE SEGUIN
(Institut Catholique, Toulouse)

Resumen: Se trata de la transtextualidad, de la transferencia y de la transgresión a partir de las cuales planteamos la hipótesis de una escapatoria, desde el género poético, a los procesos homogeneizantes de la lógica cultural del dogma postmoderno. Ante este fenómeno hay propuestas de nuevas expresiones fuera de algunos antagonismos de discriminación. Se hace hincapié en tres prácticas: 1. Mediante principios de transtextualidad y de extensión del centro del poema que engendra una dimensión pluridimensional de la obra, y con un sujeto poético que sigue con la práctica de participar del desciframiento de su propia obra. 2. La noción de la transgresión de la forma o/y del fondo es un tema que imprime representaciones discursivas a partir de la realidad histórica. 3. La transferencia de una palabra a un referente que no le es habitual y la propia palabra transferida subrayan asimetrías y a menudo proyectan derivas, pensamientos íntimos que son susceptibles de multiplicar las representaciones individuales hacia crear nuevos imaginarios espaciales.

Palabras clave: Transgresión – Género poético – Historia – Nueva interpretación – Dogma postmoderno.

Abstract: «Transtextuality, Transgression and Transfer in Poetry. New Imaginary Spaces in Poems from Cuba, the Dominican Republic and Puerto Rico». It is about transtextual matter, about what concerns the transfer and transgression since poems, from which we assume there is a loophole out of the cultural logic of postmodern homogenizing processes. In front of this phenomenon, there are proposals of new expressions that are different from discriminating antagonisms of the usual language. This study emphasizes three practices: 1. According to some principles of transtextual matter and of the extension of the poem center that generates the pluridimension of the work, the poet is

still deciphering his own work while writing it. 2. The notion of transgression -concerning either the pattern or the topic of his verse- is a topic that deals with the discursive representations of historical reality. 3. The transfer of a word to a model that is not usually its and the very transferred word underscore asymmetric processes and often project the drifts of meaning, as well as of private thoughts capable of multiplying individual representations.

Keywords: Transgression – Poetic gender – History – New interpretation – Postmodern dogma.

En la poesía, la imagen no es un lugar espacial que se limite, sino un espacio donde el surgimiento de la palabra funciona como un *simbolon,* en el sentido de una relación. El tema del estudio corresponde a la observación de esta relación según tres perspectivas. Recuerdo a Gaston Bachelard que, en lo aferente a lo imaginario, propone ser parte de los que siguen sospechando de los postulados y que gracias a esta postura indaga más allá de las evidencias: «es menester no confiar en evidencias que pertenecen a intuiciones geométricas»[1].

La imagen poética organiza la relación entre antagonismos, limitados muy a menudo en oposiciones básicas: fuera/dentro, razón/locura, orden/desorden, limitación/infinito, etc. Luego, la imagen poética, como relación, permite que se mida la tensión entre estos antagonismos. Para el presente estudio, elegimos enfocar esta relación a partir de tres nociones que interrogamos, para entender hasta qué punto se construyen márgenes relevantes de ejes nuevos que tendrían que ver con la identidad y la representación de idiosincrasias nacionales. Se trata de las nociones de la transtextualidad, de la transferencia y de la transgresión a partir de las cuales planteamos, desde el análisis del género poético, la hipótesis de una escapatoria a procesos homogeneizadores dentro de la lógica cultural del capitalismo tardío y consecutivos a los efectos de la cibernetización. Procesos dichos también de estandarización en un mundo hiperconectado, que traduciría una pérdida no de relación con la realidad pero

[1] G. BACHELARD, *Poétique de l'Espace*, PUF, Paris 1992, pp. 193-196.

sí la pérdida de un impulso a vincular los hechos con ella. De hecho, la falta de cierto fomento para representar un proyecto nacional y peculiaridades nacionales, es conforme con el efecto del final de las resistencias que habían anunciado y teorizado los ideólogos de las teorías posmodernas de primera hora como Adorno, Horkheimer, Bourdieu o Lyotard, dándole además la dimensión de un fenómeno planetario. Si se considera el dogma de esta posmodernidad, entendida como el conjunto de los fenómenos que suceden al modernismo en la lógica cultural del capitalismo tardío[2] nos preguntamos si ¿existen propuestas de nuevas expresiones, fuera de estos antagonismos de discriminación? o sea si ¿hay palabras situadas en un lugar de transformación, más allá de los espacios imaginarios ya identificados que incluso llegarían a contradecir la marcha de dicho final de las resistencias o de la expresión de relatos largos, o sea relatos que escriben la historia?

Mediante principios de transtextualidad y de extensión del centro del poema, lo que engendra una dimensión pluridimensional de la obra, parece, en un primer ejemplo, que el sujeto poético sigue, en la actualidad, con la práctica de participar del desciframiento de su propia obra, como lo suele ejercer el artista postmoderno. Al rol de poeta añade, así, una variedad de funciones (pintor, fotógrafo, cronista, geómetra, filósofo, cantante, melómana, maestro de métrica) que completan las de ser un autocrítico de su obra. Esta amplitud opera como un revelador de más significados de la esencia del poema. En *Deus ex machina*, por ejemplo, el dominicano José Mármol[3] plasma la incesante búsqueda de la esencia poética, y como segundo ejemplo de transtextualidad apuntamos, en este poemario, los razonamientos que interrogan el combate de lo imaginario con la realidad histórica; a este propósito dijo la profesora Maria Poumier de "Insulante" (un poema, ejemplar en la obra, que impulsa a vivir la interrelación entre ficción y realidad como en obras mayores de la literatura):

[2] La idea del capitalismo tardío está desarrollada en particular en F. JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], traduction de Florence Nevoltry, Presse Ecole des Beaux-Arts, Paris 2007, pp. 33-104.

[3] José Marmol nació en Santo Domingo en 1960.

«Es también el magno sueño de Sancho Panza, el sabio gobernador de la utopía quijotesca, y humilde labriego de la avarienta Barataria donde vivimos todos[4]».

A menudo, en *Deus ex machina* el contexto histórico produce un conflicto, una fuente de tensión entre ficción y realidad, pero el poeta no da propuestas para acabar con él, lo que corresponde, según una lectura más general, al hecho de que no se le ocurre a los poetas plantear objetivos de transformar o de mermar el conflicto que identifican a partir de la realidad histórica. En otro ejemplo, en el poemario *Contemporáneos del tiempo* de Isael Peréz[5], se plantean reflexiones meta-poéticas y de intertextualidad con temas, motivos y personajes para meditar sobre el tiempo presente. Pensar la contemporaneidad a partir de la realidad histórica, dejarle ocurrencias desde el tiempo presente, es una postura que contradice de alguna manera, el tiempo digital que carece de flexibilidad en su ritmo, ya que este tiempo no tiene otra meta de aquella en la que, como en una cadena perpetua, un acontecimiento se sustituye a otro. El ritmo acelerado de los acontecimientos satura el tiempo del presente e impide que se instale el tiempo más lento de la reflexión. Un fenómeno a propósito del cual Armand Mattelard concluye que es mimético a la realidad económica: «Es el sentido de la noción de una 'comunicación mundo', prolongación de la 'economía mundo'»[6]. Este tiempo acelerado engendra jerarquías y sectorización (hegemonías) de la información y de las producciones culturales en general. El aporte de elementos transtextuales y la extensión del centro del poema, inducida por este aporte, no obstante, funcionarían como un apagón

[4] M. POUMIER, "El Oriente y la invención del punto en la poesía de José Marmol", en C.X. ARDAVIN, *Anatomía de un poeta. Aproximaciones criticas a José Marmol*, Librería La Trinitaria, Santo Domingo 2005, p. 153.

[5] I. Pérez nació en la Piñita de San Rafael del Yuma, provincia la Altagracia, República Dominicana, en 1961. Es poeta, educador, antólogo.

[6] A. MATTELARD, *Diversidad cultural y mundialización*, Paidós, Barcelona 2005, p. 77: «que se aplica al análisis de la recomposición de las jerarquías, toda una escala de focos principales y segundarios de difusión, mediáticos y culturales, pero también de avasallamientos».

del ritmo del tiempo de la realidad virtual (cibernatización de la información y de la cultura) y, por consiguiente, escaparían, de cierto modo, de la homogeneización de la cultura oponiéndole una resistencia al alterar su ritmo. Por consiguiente, en este sentido, el poema rompe con esquemas de estandarización y abre a espacios nuevos. También subrayamos una alteración cuando el sujeto poético se plantea pensar el futuro. Se evidencian en numerosos poemas finiseculares incertidumbres inquietas, las cuales están identificadas como una fuente de tensión por parte del sujeto poético. Muestran que el poeta tiene conciencia de que le está vedado pensar el futuro con certezas, lo que corresponde a la postura que pertenece a la identidad del artista postmoderno; dado que por encima de las ciencias vienen el concepto del relativismo y el de la subjetividad del conocimiento. El orden simbólico de las cosas ha adentrado la estructura social y el sistema de las interpretaciones a partir de la teoría de la recepción en manos de los pensadores de la Escuela de Constanza, como Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss[7]. Apostamos que la introducción y la teorización de la subjetividad y del relativismo es uno de los factores, elaborados por dichos ideólogos de las teorías postmodernas, que está en la raíz del escaso compromiso para transformar el mundo, observado en los poemas actuales. Por lo general, parece que la poesía centroamericana y del Caribe de hoy ha abandonado el campo del compromiso casi por completo, como resulta ser de la poesía o de la literatura mundial. Relaciono este efecto con aquello debido al proceso de la «heterogeneidad no dialéctica»[8] que Cornejo Polar había analizado a partir de un proceso económico histórico aferente a la migración, y que concierne el contacto del migrante con otra cultura que, para mí, tiene un efecto parecido al de la dilución de la oferta del futuro en cuanto a las posibilidades. En el caso de la migración, Cornejo Polar

[7] H.R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid 1992. Critica la corriente marxista por el énfasis que ésta da al texto literario como un producto histórico puro. W. ISER, *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire [1970]*, Éditions Allia, Paris 2012.

[8] A. CORNEJO POLAR, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Horizonte, Lima 1994.

veía un efecto tanto positivo como negativo por la amplitud que le permitía al migrante escribir desde una multiplicidad de posturas que recuerdan la del poeta en el momento de proyectar ideas de futuro : «le ofrece o le condena a hablar desde más de un lugar»[9].

El esquema que dibuja lo volátil del tiempo engendraría una postura similar en el poeta, porque al poeta de hoy se le ofrece o se le condena a imaginar más de un futuro. Por consiguiente, podemos preguntar ¿en qué espacio se confina una perspectiva para el individuo, para el sujeto poético del siglo XXI? En dos versos de Isael Peréz se ha analizado en qué contexto se consigue fijar un porvenir que sería cierto, sabido y esperado. En breve aquí se delinea el espacio de un futuro sosegado, gracias y en la fe católica: «La crucifixión de Cristo no cesa / De impresionar a los exegetas»[10]. Dice un comentarista:

> pues la crucifixión de Jesucristo nos impele, (...) exponiéndonos al amor infinito de Dios expresado en el sacrificio expiatorio confirmado al tercer día en la mismísima resurrección de Jesucristo: ancla de nuestra esperanza más cierta[11].

[9] Recuerdo la enunciación de este texto sobre la heterogeneidad de Cornejo Polar en el análisis de Francisco Rodríguez Cascante, "Del archivo al hipertexto: para una historia literaria centroamericana", en W. MACKENBACH (ed.), *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, F&G Editores, Guatemala 2008, p. 8.

[10] I. PÉREZ, *Contemporáneos del tiempo*, 2009, fragmento en Orlando Alcántara Fernández (Orly), "Isael Pérez y *Contemporáneos del tiempo*: trascendencia en la duda cristiana", julio de 2009. En línea: <http://hojadeplatano.blogspot.fr/2009/07/isael-perez-y-contemporaneos-del.html> (consultado el 24 de agosto de 2016).

[11] O. ALCÁNTARA FERNÁNDEZ (Orly), "Isael Pérez y *Contemporáneos del tiempo*: trascendencia en la duda cristiana", julio de 2009: «Y en esos dos versos memorables Isael ha dado con acierto en el clavo, pues la crucifixión de Jesucristo nos impele, nos desquicia y nos resquebraja los sueños exponiéndonos al amor infinito de Dios expresado en el sacrificio expiatorio confirmado al tercer día en la mismísima resurrección de Jesucristo: ancla de nuestra esperanza más cierta (ver I Corintios 15:50-57). (...) el poemario adquiere un sentido trascendente». En línea: <http://hojadeplatano.blogspot.fr/2009/07/isael-perez-y-contemporaneos-del.html> (consultado el 26 de agosto de 2016).

O sea que, según lo dicho por este poema, el porvenir más cierto que exista, está sujeto al dogma ideológico religioso. Apostar que la creencia, la superstición en resumidas cuentas, sea la base más sólida del porvenir aboga a favor de la postura de hombre postmoderno que se pierde en su propio subjetivismo, y que pierde la noción histórica de la realidad. De hecho, por lo que hemos observado en numerosos poemas del periodo de final del siglo XX, las inquietudes acerca del tiempo futuro se superan a base de herramientas que van de la técnica, pasando por la retórica hasta llegar a la ideología, que conducen a una conceptualización radical de la realidad histórica. En la práctica, observada a partir de numerosos poemas, los poetas conceptualizan la realidad histórica con referencias culturales universales, citas de autores de la literatura mundial, referencias a mitos fundadores y a creencias y también lo hacen embarcándose en un tiempo en espiral. En breve, el movimiento que más se imprime en los poemas es el de ir hacia un encuentro de los orígenes de la palabra y hacia la cultura universal. Para decirlo rápidamente, es patente que la postura más común de los poetas emplaza el género poético dentro de una esfera metafísico-idealista, que marca una fuerte desavenencia con el compromiso político con el que se identificaba la poesía de esta área anteriormente. Los versos a continuación, de José Mármol, bien pueden recordar los de José Martí en su *Versos sencillos* cuando escribía: «Yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy»[12], excepto que no tienen el mismo sentido de la realidad histórica. Así, mientras José Martí convocaba, en sus versos, una acción ofensiva, José Mármol entrega, en los suyos, una metafísica de la realidad: «Porque del país del exilio perpetuo voy llegando / y del país de los que nunca retornan quiero ser[13]».

Para seguir con la función que juega con la transtextualidad en las representaciones de particularismos individuales y nacionales, recordamos la reflexión de Zaira Zarza sobre la idiosincrasia cubana en un contexto de realidad histórica. En su artículo "Una isla en el mundo móvil" presentaba, de

[12] J. MARTÍ, *Versos sencillos* [1891], Letras Cubanas, La Habana 2004, p. 19.

[13] J. MARMOL, "Insulante", *Deus ex machina y otros poemas* [1994], Visor de Poesía, Madrid 2001, p. 67.

antemano, las palabra 'isla' y las palabras 'mundo móvil' como si fueran antagónicas. Analizaba la relación como una dinámica, engendrada por la coexistencia de varios sistemas económicos (de los que surgieron en Cuba en los años del Periodo especial de los 90) gracias a los cuales identificó a nuevos sujetos sociales, que adquirieron una nueva representación artística en aquel momento; el hincapié está hecho en la envergadura que ha posibilitado en la sociedad cubana:

> La apertura gradual de Cuba a los mercados globales de la cultura de masas en esos momentos de dificultad afectó la creación artística temática y estéticamente. Esta apertura también permitió el surgimiento de nuevos sujetos sociales que nunca fueron representados por las anteriores generaciones de artistas cubanos[14].

Asimismo, se han definido nuevas posturas sin discriminación de temas (por ejemplo con aquellos con los que se ha problematizado la perspectiva oficial) y sin discriminación de nivel de lengua (tanto con referencias cultas como con malas palabras). Resultó una nueva conceptualización de la realidad histórica a partir de discursos individuales que hicieron más compleja la transtextualidad del contexto. Asimismo, Angel Esteban y Álvaro Salvador en *Antología de poesía cubana. Siglo XX* al presentar las tendencias de la poesía cubana entre los poetas más jóvenes, como Norge Espinosa o Laura Ruiz, observan que las discriminaciones han cambiado:

> Parecen menos interesados en la historia de la Revolución que en el presente que derivó de su triunfo y tal vez, incluso subrayan la decisión de abordar la realidad nacional desde la perspectiva de quienes la encontraban muy diferente a aquella otra proclamada por la retórica oficial[15].

[14] Z. ZARZA, "Una isla en el mundo móvil. Prólogo para una noción sobre el transnacionalismo diaspórico cubano", *Istmo*, 2012-2013, 25-26, pp. 12-13.

[15] A. ESTEBAN – A. SALVADOR, *Antología de poesía cubana. Tomo IV. Siglo XX*, Verbum, Madrid 2002, p. XLI.

En otra antología, *De transparencia en transparencia* de Nidia Fajardo, se refuerza el peso de la contextura política cultural y su autora dice que la postura más política actual es la de negarse a tener una: «la obra de los más jóvenes poetas es sumamente desprejuiciada»[16].

En la introducción a la *Novísima poesía cubana*, Jorge Cabezas Miranda[17] ratifica que se da un paso muy importante, siendo cuestionado el papel modélico de lo cubano en su historia y en la historia mundial:

> Encontramos con frecuencia en la poesía nueva, (...) un tratamiento de los temas recurrentes en los años sesenta y setenta muy diferentes del habitual en esas dos décadas, con transgresiones de códigos y normas imperantes, políticas y sociales[18].

Son historias que relatan vivencias dentro de coyunturas nacionales y que, por ser situadas en la relación a los antagonismos, desde la subjetividad íntima del que lleva a cabo el gesto de poetizar[19], resultan incongruentes entre ellas. En esto vemos una resistencia a procesos homogeneizantes.

El mecanismo de la transtextualidad muestra que hay vías posibles para resistir el efecto engendrado por una masa homogénea. Y me pregunto si resulta muy significativo buscar esquemas de cultura de masa, nacidos de la cibernetización, que tendrían especificidades de dilución diferentes de las que ya existen en canales ya programados en la planificación de las grandes instituciones que uniformizan las opiniones y los gustos. Esquemas que, como lo dice Armand Mattelard, existen en sustancia desde la época del

[16] N. FAJARDO, *De transparencia en transparencia*, Letras Cubanas, La Habana 1993, p. 15.

[17] J. CABEZAS MIRANDA, *Novísima poesía cubana, antología (1980-1998),* Colegio de España, Salamanca 1998, p. 19. Adelanta que hay un paso adelante a pesar de su feroz juicio sobre el grupo de la generación de los ochenta de los cuales dice que escriben una narrativa quejumbrosa.

[18] *Ibidem*.

[19] Un poeta como Emilio García Montiel (Cuba 1962) es uno de los pioneros de esta propuesta incongruente. Véanse *Cartas desde Rusia*, 1988 y *El encanto perdido de la fidelidad*, 1991.

«'asilvestramiento' por el colonizador»[20]. A este propósito recuerdo al artículo de Bernal Herrera que afirmaba, en "Los estudios comparados y la literatura centroamericana", que:

> tradicionalmente hemos importado textos literarios e ideas críticas, y hemos exportado textos literarios (...), la situación actual no presenta grandes innovaciones, siendo la principal que el tiempo que transcurre entre la aparición de las ideas y de la metrópolis y su importación local se ha hecho cada vez más corto[21].

Este estado de cosas es así por culpa de los gobiernos de aquellas naciones que siguen imponiendo modelos que fomentan mimetismo de clases, con el único fin de sostener las fuerzas económicas tales como tienen que funcionar para que se mantenga la gestión monetaria capitalista. Este esquema no ha cambiado con la llegada de lo cibernético en la cultura, sino que ha sido reforzado; al mismo tiempo que ha abierto un espacio para una gran variedad de expresiones de una cultura que podríamos llamar la de un tiempo 'perdido/gastado', a partir de los criterios posmodernistas. O sea se juzga que cierta escritura equivale a escribir en balde, según que, a partir de lo ideado en Lyotard, entre otros, con el anuncio del final de los largos relatos, toda expresión que no trate del cristianismo, del marxismo, del iluminismo y capitalismo, no es congruente para hacer historia. De hecho afirmamos que en dichas expresiones culturales, en contra de las declaraciones posmodernistas, no se pierde el anclaje con una historia colectiva siendo tantas más visibles cuando que llegan a formar realidades de la historia nacional. Y eso, a pesar de que la actividad realizada a partir de las nuevas tecnologías, el tiempo de la cibernetización, es cronófaga del tiempo real y, consecutivamente, deja poco tiempo para, en colectividad, debatir sobre las legitimidades de las orientaciones económico-políticas que hacen la oferta y la demanda de los

[20] MATTELARD, *Diversidad cultural y mundialización,* p. 77.

[21] B. HERRERA, "Los estudios comparados y la literatura centroamericana", en MACKENBACH (ed.), *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, p. 120.

programas y que fomentan la expresión de un pensamiento uniformizado, casi siempre ingenuamente maníqueo. Sobre todo, en contra de lo que adelanta Lyotard nunca ha sido la expresión postmoderna tan conforme con el pensamiento capitalista, por consiguiente encaja con lo que define como la escritura de un largo relato.

Ahora bien, a partir del poema, como género, en el que la expresión siempre es una forma de significación particular y un modo de pensar que han de sorprender, quiero observar la noción de la transgresión a partir de la forma o/y del fondo. En República Dominicana se ha difundido a partir de la poesía, la expresión de por ejemplo: «una búsqueda del bienestar del ser angustiado a través de la carne»[22]. Esto es que se ha poematizado sobre la actividad del burdel hasta hacer de ello un fenómeno cultural. Es un tema que imprime representaciones discursivas a partir de la realidad histórica[23] propia de la República Dominicana, en un periodo identificado, y que hallamos en el poemario *El tránsito a la carne* de Roberto Sánchez:

Hondura del tacto

Se disuelve en su capacidad la urgencia
inevitablemente material
rasguito no codificado como maquinaria
de abejas.

Están tus rodillas en mi cintura liberando su repertorio
descubriendo el acto donde los suspiros se quiebran.

[22] M.A. FORNERÍN, *Puerto Rico y Santo Domingo también son,* Isla Negra, San Juan 1999, p. 132.

[23] En la República Dominicana los aspectos y la historicidad de la prostitución son diferentes de lo que se ha producido en Cuba a partir de lo que sabemos de la prostitución bajo la dictadura Batista y en Puerto Rico de lo que yo sepa a base de un ensayo, por ejemplo, de L.A. LÓPEZ ROJAS, *La mafia en Puerto Rico. Las caras ocultas del desarrollo,* Isla Negra, San Juan 2004.

Transformo la disposición de la carne
por esta realización
a lo soñado contrapongo inimaginada materialización
entero como obstáculo me dispongo
húmedo, simulando una madrugada sexual.

En éxtasis cómplice me ahondo
en pura confrontación con el presagio, distinto
con la atracción desplegada en la hoguera.

Tú surges de la composición primigenia y definitoria
yo me compongo en el testimonio del roce
privilegio la técnica del sudor y su cicuta
en la ortodoxia del acceso a mudas partes.

Voy hecho magia como burbuja satisfecha en su medida
agradezco interpuesto esta hondura del tacto
ahora transcurrida materia de retorno a la contracción[24].

Con este poema en particular se reconoce un movimiento pionero del 'boom' de la poesía dominicana, porque propone en ello una nueva vertiente que subraya la hibridez del género a partir de bases inspiradas en poetas mayores: «[que] consiste en el entrecruzamiento de la línea romántica y la existencial [y] (...) que aparece en obra de escritores como Pedro Mir, León David, Aristófanes Urbáez, Adrián Javier, Isael Pérez, José Mármol y el mismo Frank Martínez»[25]. Esta temática, sin que sea cosa nueva como hecho cultural (dado que es correspondiente a una fase económica ubicada en los años 60 en el país) se plasma en una pauta nueva, en un tiempo histórico preciso, se identifica con una toma de conciencia de la realidad social y pasa a definirla en los años 90:

> Tomó su auge con el fuerte movimiento de emigración que transformaron las ciudades y la capital cuando el campesino se hizo urbano y donde el hombre y

[24] R. SÁNCHEZ, *Tránsito a la carne*, Alfa y Omega, Santo Domingo 1994.

[25] FORNERÍN, *Puerto Rico y Santo Domingo también son*, p. 218.

> la mujer del campo se convirtieron en carne de cañón de los civilizados citadinos[26].

Al reconocer sustanciales aquellas referencias dichas marginales, constituyentes de la realidad nacional, a partir de una compleja combinación de inspiraciones, se destaca en lo histórico no sólo el tiempo pasado sino el tiempo que nombramos 'tiempo perdido/gastado' que relata las circunstancias íntimas o populares de lo vivido: «[un] mundo extraño (...), a golpe de bolero[27], ranchera mexicana, son cubano, guaracha y plena puertorriqueña, formó nuestra oralidad urbana»[28].

Entre varios ejemplos, elegimos el poemario *Burdel nirvana. Sobre la indumentaria, los artificios y los afeites* de León Felix Batista, con poemas que llevan nombres significativos de antemano: "Sus pequeños panties blancos de algodón", "Descorriendo cremalleras" o "Bikinis tras las dunas", "Transformismo" y aún "Torsos tórridos" y "Bajo la tela de un bolero negro", etc. Estos poemas son muestras ejemplares de este tiempo histórico del que se suele callar el paso. En la misma línea, este tiempo puede considerarse perdido o gastado, por ser silenciada una parte del pasado, en el sentido en que desaparece algo de la historia de quien calla algo de su vida. A la ocasión de esta transgresión, el tiempo de la esfera privada está ofrecido a lo colectivo, en las redes sociales, tal como uno exhibe algo que, en realidad, es un 'no acontecimiento' o un 'no suceso' de la vida diaria. Aquí, en "Sus pequeños panties blancos de algodón"[29], poema a continuación, el tiempo de la intimidad tiene algo más de transgresivo, por entregar partes de lo imaginario que trata de la sexualidad:

---

[26] *Ibidem*.

[27] Véanse temas del bolero en René Rodríguez Soriano: *La radio y otros boleros*, Biblioteca Nacional, Santo Domingo 1996 y con Adrián Javier, *Bolero del esquizo,* Dirección General de Bellas Artes, Col. Jóvenes valores, Santo Domingo 1994 y con Ramón Tejada Holguín y René Rodríguez Soriano, *Blasfemia angelical*, Taller, Santo Domingo 1995 y con Marcio Veloz Maggiolo, *Ritos de Cabaret,* Editorial Universitaria, Santo Domingo 1992.

[28] FORNERÍN, *Puerto Rico y Santo Domingo también son*, p. 132.

[29] L.F. BATISTA, *Burdel nirvana,* Casa de Teatro, Santo Domingo 2001, p 65.

> Espacios en el monte ramifican ricamente. El triángulo reclama labor de desbarbado: en su transpiración glucosa hay asechanza, suscitada por el eco y calistenias de galope. Las sienes no descansan ni ejercen la censura sobre el cráneo traspasando turbulencias. Y el vínculo no es claro, sí engendro de un esquizo (que cunde porque llena con sed su circunstancia).

En el poema "Transformismo"[30] también se lee un motivo artístico parecido:

> Con hipótesis de rojos se borran ebrios labios. Un brochazo restablece el escarlata. Pero la perspectiva – oblicua – lo ha acerado: regímenes muy laxos, policromos. La fina nervadura de las venas filetea de amarillo su frontal. Sus pómulos parecen zumos ígneos, transcritos de una sima a superficies. Y el rostro un mixto eufórico que (en su perpetuación) segrega puntos móviles, pero esta vez cobriza la máscara. Y yo lo ensamblaría con barro del entorno buscando calibrar su escarpadura.

Allí se relatan pequeñas historias, desde esferas privadas y surgidas a menudo del pasado, pero haciéndolo se les re-inventa un valor presente y permite colocar en el rango de arte a unas esferas privadas que podrían, sin ello, ser de lo más trivial. Este tiempo privado echado en el espacio público también significa que se piensa de otra forma la relación del sujeto individual con lo colectivo y otorga más valor al tiempo presente. Además, entregar al mundo un tiempo íntimo ¿qué es sino aportar un poco de heroísmo en la vida? Este gesto está creando un valor épico en el espacio de un mundo tecnológico ya que es altamente 'humano'. El poema "Restos de antiguo ardor" del cubano Víctor Fowler ejemplifica la presente reflexión:

> Hojeando la libreta telefónica,
> recién hallada tras largo extravío,
> compruebas que no sucedió,
> Al paso de las páginas, frágiles,
> mojadas, ascienden restos
> de antiguo ardor
> como si las páginas pudiesen
> reflejar en sus cuerpos

[30] *Ivi*, p. 48.

las historias torcidas,
ellas mismas se desmenuzan en los dedos.
El nombre de fugaces amores,
las direcciones de gentes
que veneraste y hoy
nada significan;
los otros a quienes ni siquiera
recuerdas[31].

La cultura del margen se desarrolla cuando se expresa lo silenciado oficial, pero aquí se realiza no solo con la necesidad de levantar discriminaciones, sino con la de añadir un tiempo que también es historia, y que se había meramente olvidado que existía, iría hasta decir sin pensar a mal, lo que aclara la frase del título del ensayo del poeta e intelectual Miguel Ángel Fornerín: "Santo Domingo y Puerto Rico también son". De hecho, con este 'son' proclama que ellos también forman parte de la historia y lo son con sus defectos y sus transgresiones. El poeta solo alza la 'historia' a un nivel más visible, y haciéndolo desplaza el límite o el margen de la Historia. Además, la historia de lo íntimo puede tener un anclaje en la realidad histórica como añade Fornerín, y más precisamente se manifiesta a través de la práctica del 'burdel' en República Dominicana: «La cultura de esa otra aventura interna que nos deparó la vida (...). Cada dominicano de la post-dictadura lo sabe y lo ha vivido»[32].

Más allá del tema del burdel, en un fenómeno más general de la introspección del individuo lo dicho, en los versos citados, coincide con la práctica, de 'ficcionalizar' la vida real ofreciendo una variedad de prácticas - como cuando la gente saca fotos en cualquier situación y con cualquier mueca- que, conforme a uno de los postulados postmodernistas, resultaría inútil al momento de escribir un relato totalizador de una historia colectiva. De hecho, García Canclini apuntaló un movimiento dialéctico similar en la práctica de lo popular recordando que puede dar a luz rarezas: «La secularización conduce a

[31] V. FOWLER, "Restos de antiguo ardor", *Poésie cubaine (1980-2000)*, *Bacchanales*, 2001, 24, p. 108.

[32] FORNERÍN, *Puerto Rico y Santo Domingo también son*, p. 132.

la desdicha de la conciencia, dice Paz, a lo grotesco, lo bizarro, la destrucción del orden»[33] y en paralelo no deja de ser innovador: «El campo cultural puede ser todavía un laboratorio. Lugar donde se juega y se ensaya»[34].

En realidad, la visibilidad de la práctica de la transgresión acierta al articular la imagen de un tiempo histórico, mientras se le veía 'sin valor' y marginal. Estas expresiones luchan, verdaderamente, en contra de la dilución de la historia de unos hechos de mayor incidencia para el progreso, por ejemplo cuando tocan a lo social o a la colectividad. Estamos en presencia de un tiempo al margen del tiempo histórico pero sacándolo de la trastienda moral, el individuo enriquece el culebrón de su vida: convierte lo más ordinario, fugitivo e inútil en evento. En parte, realiza una gesta épica, en fin 'heroíza' la vida, pero ¿cómo se desenmaraña esta épica diaria de la historia, de la que se podría juzgar como la verdadera épica del progreso de la sociedad? Esto lleva a interrogar la esfera individual como fenómeno postmoderno de la sociedad, una sociedad fragmentada, encasillada, en pequeños grupos, según criterios, tales como los definió Pierre Bourdieu. En su ensayo *La Distinción* propone, por ejemplo, en contra de la teoría marxista, una nueva clasificación de clases sociales esquemática y dividida entre tres grandes clases, las clases superiores, las clases medias y las clases populares. Cada clase tendría, según él (y sin que este resultado ayude a remediar a las desigualdades económicas) su *habitus,* un *modus vivendi* entendido como un atributo cultural específico, correspondiente a un determinismo que impida al individuo cualquier emancipación: «reflet des conditionnements sociaux et des conditions d'existence propres à chacun, et fondement du système cohérent des goûts, des attitudes, des pratiques, commun à tous les membres d'un même groupe (ou d'une même classe sociale)»[35].

En fin, en contra de esta conceptualización de la fragmentación cuyo fin es imposibilitar una visión colectiva, considero que cada propuesta discursiva es

[33] N. García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad,* Grijalbo, México 1998, p. 107.

[34] *Ibidem*.

[35] J.C. Forquin, "Bourdieu (Pierre). La distinction: critique sociale du jugement", *Revue française de pédagogie*, 1981, 55, p. 36.

política. Se inscribe en la historia cada vez que configura un espacio que se convierte en una operación de visibilidad de la sociedad o de una parte de ella, y esto va en contra de la propuesta de los ideólogos de las teorías posmodernas (Lyotard, etc) que pregonaron el final de las resistencias, de las luchas y el final de los relatos largos. La atribución de cualidades al individuo, como sujeto histórico, ante lo colectivo abre una envergadura de libertades que multiplican la exploración de lo imaginario. Adosado en los medios tecnológicos, que son verdaderas entidades de mediación, llegan a superar el efecto de la homogeneización y de la estandarización.

Con la tercera operación de la transferencia nos preguntamos si hay impactos en las representaciones individuales. El signo poético (la imagen) existe en el movimiento y esto lo define como un viajante apátrida, sin que interfieran la necesidad de movimientos coercitivos externos para estimularlo; aquellos originados por el ritmo impuesto en la realidad de la red virtual. En el poemario *Detrás de los infiernos*, Miguel Angel Fornerín asevera que la creación artística supera lo binario, se inscribe en ambas partes de las extremidades y fomenta más dimensiones que curiosear, con la invitación a transgredir normas. El reto, en realidad, es de inventarse cada día para experimentar la vida, para remediar la falta de conexión con la realidad histórica, el reto es el de construir historias:

> Las ideologías nos han determinado. El acto creativo nos ha permitido transgredir, romper las amarras que nos atan y regresar al punto de partida. Con norte o sin norte, estamos aquí para la vida. Angeles o demonios. Un camino nos conduce por extraviados destinos. Renacer cada día es nuestra apuesta[36].

La imagen poética, asimismo, se realiza en la transferencia mientras camina hasta su surgimiento. La transferencia de una palabra a un referente que no le es habitual se hace a través de un proceso totalmente abierto y fuera de cualquier contingencia. Lo inaudito del referente y la palabra luego transferida

[36] M.A. FORNERÍN, *Detrás de los infiernos,* Universidad de Puerto Rico, San Juan 1997, p. VIII.

subrayan asimetrías y a menudo proyectan escenas que pueden ser juzgadas como 'derivas', por ejemplo, con la entrega de pensamientos íntimos, a pesar de que se multiplican las representaciones individuales en estas transferencias. Además, transferir no se reduce a nutrir la imagen poética con teorías y signos lingüísticos, más bien la transferencia imprime el compás y el ritmo al verso. Se plasma al mantener el flujo de las imágenes como si sostuviera un aliento vital; un respiración propia de cada poeta. En "Quinteto para vientos y añoranzas" del cubano César López, por ejemplo, el aliento llega a representar una melodía que es cuerpo y carne del poema:

> Ahora medita, con telón de fondo hecho a golpes, años y consignas.
> Quiere saber o sabe lo que ocurre. El tiempo, el tiempo transcurriendo lo envejece
> y ridículo afirma imaginarios instrumentos de una orquesta perpetua.
> – Cómo volver atrás, si tanto impulso pasado lo empuja hacia delante...[37].

y

> Pero error, antro, veredas, tiranos,
> son algo más que nombres en un torpe guión
> Voluntariamente transcrito y anotado,
> supuestos del destino o de los vacilantes,
> testarudos protagonistas de historias e historietas[38].

En la poesía del dominicano Basilio Belliard también se revela que el movimiento que siguen las imágenes importa primero, y es casi lo que más importa al traducir la vitalidad del poeta. La sintonía entre el verso y el sujeto poético se realiza por *el tempus* dentro del tiempo, es una transferencia que hace la particularidad del genéro poético y que suele relatarse desde el periodo de las prácticas posmodernas. Las interrogaciones y la crítica de la obra son partes de la realización de la obra artística:

[37] C. LÓPEZ, "Quinteto para vientos y añoranzas", en *Poésie cubaine (1980-2000)*, p. 48.
[38] *Ibidem*.

si dejo de caminar enceguezco
si me detengo me ahogarían las huellas
Si paro de caminar me alcanzaría la muerte, y colocaría
un espejo frente a mi espalda, y volvería a ser el que fui[39].

Es como si «el trayecto pareciera constituir el hecho poético mismo»[40]. Leemos más poemas para comprobarlo, en "El caminante" o en el poema "El jardín de Epicurio":

El caminante parte hacia el horizonte más cercano
mientras la calle – honda – lo persigue, y sólo lo alcanza
si desaparecen sus huellas.
Los pasos se detienen y la calle se despoja de las sombras.
Veo en mí la calle perseguir a los ómnibus, y al
retomar, la calle continúa alejándose.

y

Desde mi nacimiento me he detenido a mirar mis pasos.
Desde entonces no he dejado de caminar.
Toda mi extensión no para de mirarse[41].

En este proceso, se entiende que se necesita del avasallamiento del caminante (del sujeto poético) que lleva la transferencia y que está implicado en este movimiento vital y se apuntala la fuerza inducida. Lo interesante es ver cómo el sujeto poético gestiona esta fuerza cinética, y cómo se materializa en unas de las facetas, con temas que son la expresión de una perdición en lo sensorial y la de utopías en ideales. Sería como si esta fuerza, que empuja el flujo de las imágenes, llevase hasta dejar rastrear lo que sería una faceta con menos control, quizás

[39] B. BELLIARD, "El caminante" y "El jardín de Epicuro", iniciado con el verso: «Destino si creíste que yo podía partir; debiste darme alas», de Pierre Reverdy. En: F. MARTÍNEZ (selección y prólogo) – N.E. RODRÍGUEZ (notas críticas), *Juego de imágenes. La nueva poesía dominicana*, Isla Negra, San Juan 2001, p. 217.

[40] MARTÍNEZ– RODRÍGUEZ, *Juego de imágenes*, p. 216.

[41] *Ivi*, p. 217.

temible, tal vez aquella decretada, ya hace mucho, cosa fea pero 'poetizable' por Baudelaire. Son ejemplares los fragmentos siguientes en que se ostentan lo íntimo y la energía con que llegan las imágenes con estilos diferentes entre los poetas de una misma nación. "Extravío" del puertorriqueño Alberto Martínez Márquez no carece de osadía lingüística, a lo inverso, el poema "Saki" del puertorriqueño Eduardo Enrike Carrión, tiene un estilo depurado. Además, en unos versos del poema "Homenaje a Isidore Ducasse" del dominicano Rafael Hilario Medina se leen referencias a los oscuros caminos que puede emprender la imagen poética:

Extravío

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? A. Rimbaud

a una ilogicidad de pareceres le atribuyo esta fuga de signos
la insoportable fijación del aspaviento en el remanso del rostro
donde se adentra precipitado el último vagón del corazón fantasma
cargado de aguaceros simultáneos que envician el flujo resabioso de la fruta (...)
Y vuelvo a desaparecer en la noche sin fondo
por un salidero de pájaros dormidos[42].

Saki

No puedo con la rima. La virtud es imposible.
Vamos rumbo a una poética conceptual
por un camino de metáforas despiadadas[43].

Homenaje a Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont

Así, pues la hipocresía será expulsada/de mi morada sin miramientos.
Lautréamont

La luz cuya tenebrosa edad ha celebrado en sus poemas
no le permitió ver más que las tinieblas del fondo
Vivió como se dice por dentro

[42] E.E. Carrión, "Saki", en A. Martínez Márquez – M.R. Cancel, *El límite volcado. Antología de poetas de la generación del Ochenta*, Isla Negra, San Juan 2000, p. 59.

[43] Martínez Márquez – Cancel, *El límite volcado*, p. 78.

desde donde sus pequeños ojos claros podían
reconocerlo todo:
El día la noche las infinitas miserias del hombre[44].

En la expresión poética centro-americana el problema, en el contexto de una estandarización cultural, debido al efecto de dilución vigente en la globalización, no parece ser el de una pérdida más significativa de las representaciones individuales que anteriormente, tampoco han desaparecido las peculiaridades nacionales cuando se trata de recordar el pasado o cuando se habla desde el presente. Pero, sí, hay una alteración cuando se quiere expresar un futuro con certezas, o sea cuando se quiere conceptualizar perspectivas en un devenir individual o nacional, y en este punto, parece que el género poético se equipara al género literario novelístico. Se comprueba que la aceleración del tiempo, en la realidad virtual, hace difícil expresar el fomento de proyectos que coincidirían con el devenir del individuo y de las naciones por la multiplicación de los posibles. En un tiempo que se ha retractado, se han generado 'bolsas' de espacios nuevos, donde las interracciones movedizas recrudecen la noción física de la relatividad, noción punta de lanza en las teorías posmodernas. Estamos en presencia de un ritmo poético cuyo mecanismo imprime otro tipo de compás al tiempo de la realidad virtual y que constituye, en eso, una muralla, un límite al efecto perverso del tiempo del mundo cibernético.

Concluyendo sobre las nociones de transtextualidad, transferencia y transgresión en ejemplos de poesías caribeñas, sobresale que hay una expresión nueva que fomenta cierta superación de las prácticas posmodernas, dicho de otra manera, habría que reconocer en estas expresiones una alternativa a los postulados teorizados. Ya que las tres nociones ofrecen modelos de relación entre el individuo, el artista, el sujeto lírico y la realidad histórica que progresa en contra de la des-construcción del mundo, de la pérdida del tiempo lineal, de la muerte del sujeto, del consenso del diálogo, etc.:

[44] MARTÍNEZ – RODRÍGUEZ, *Juego de imágenes*, p. 56.

> The kind of moral theory which began finally to emerge, in the work of critics and philosophers like Paul de Man, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard and J. Hillis Miller (...). On this viewpoint, there are moral judgements, but they lack any sort of criteria or rational basis. There is no longer any relation, as there was for Aristotle or Marx, between the way the world is and how we ought to act within it, or between the way we are and what we ought to do[45].

Para terminar, quisiera introducir la hipótesis de otro tipo de transferencia que propone adelantar una perspectiva de hibridación. Una expresión a la que he aludido y que resulta ser la existencia de una modalidad épica en la poesía actual, que abarco desde un sentido trans-histórico, y que retomo de la voz de Claudia Fermán en su artículo. En ello, se expone que la épica puede existir fuera del género de la epopeya, que está identificado en un periodo histórico literario contingente:

> En esta definición, el punto de partida es el lenguaje y su capacidad narrativa. Esta definición no discrimina ninguna clase de texto, ninguna expresión narrativa que presente cierta sistematización. (...) la vasta manifestación de las formas narrativas en un determinado momento histórico, o ciclo (...). Esta propuesta abarcadora es de alguna manera sincrónica (...) porque se interesa por toda expresión narrativa presente en una cultura, y se desinteresa de determinismos formales, estéticos o inclusive sociales[46].

Esta distinción, según los estudios más recientes, permite introducir la permanencia de una relación indisociable entre poesía y épica. Fuera de la argolla de la narración que relegaría la épica a reducirse en un género de enunciación, ya que no lo es, puesto que la épica obra en el campo de los valores que consisten en aportar heroísmo a la vida real:

[45] T. EAGLETON, *After theory*, Penguin Books, London 2004, p. 153.

[46] C. FERMAN, "Hacia una definición de literatura: espacios mayores y contra-mayores en la práctica crítica latino/centroamericana", en W. MACKENBACH (ed.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Tomo 1. Intersecciones y transgresiones*, F&G, Guatemala 2008, pp. 81-82.

> consiste entonces en reinventar un valor al presente de la vida, en lo que nos parece privado, valor que implica de inmediato el colectivo (nosotros). (...) Trabajo épica, trabajo poética: ¿En qué consiste esta interacción? La naturaleza política de la crisis invocada por Florence Goyet implica fundamentalmente dos aspectos de un mismo problema; el de la comunidad por una parte, en el sentido de la relación entre individuo y lo colectivo y por otra parte el de la historia, en el sentido del tiempo vivido por esta colectividad[47].

Para configurar hipótesis, podríamos asirnos de ese valor épico, dada la vertiente crítica que considera al poeta en la dinámica de una voz colectiva, como un sujeto que sabe inventar y que también se encarga de pensar lo político y aún de contestar a especificidades históricas: «En la poesía actual no se habla de la crisis contemporánea, apenas se trata de política, pero se relatan historias, antiguas. Estas historias imitan la crisis, reproduciendo las líneas de fuerza»[48].

La épica sería entonces esta relación de la poesía con la ética y lo político y, el poeta, que inventa valores, propone nuevas vías posibles del sujeto y de lo político; de aquí se puede plantear la apuesta de una 'epicización'[49] en la poesía actual.

Asimismo, hay algo nuevo en estos poemas, en la etapa de la llamada 'transgresión' a una norma ética o más bien de lo que se juzgaría como una moraleja dentro de la comunidad colectiva y social, y que ha cabido en revelar lo que se suele considerar como privado. En ella, hay señales de una superación de una parte de las teorías posmodernas en lo aferente a la supuesta 'muerte del sujeto' y en relación con el tema de las 'experiencias sin sujeto' tratado, por ejemplo, en argumentos sobre la metafísica del sujeto, entre los ideólogos de la

[47] T.d.A. del francés al español, a partir de O. KACHLER, *Voix épiques*, Presses Universitaires de Rouen y du Havre, Rouen 2010, p. 13.

[48] T.d.A. del francés al español a partir de F. GOYET, "On ne parle pas de la crise contemporaine, on semble à peine parler de politique: on raconte des histoires, anciennes. Mais ces histoires miment la crise, en reproduisent les lignes de force", en <www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html> (consultado el 7 de septiembre de 2016).

[49] Referirse, para esta propuesta, a la introducción de KACHLER, *Voix épiques*, p. 17.

escuela de Viena como Wittgenstein[50], o en la intersubjetividad del sujeto en la sociedad en ensayos de Jean Baudrillard[51], y otros. El fenómeno revela que han expuesto informaciones de que los poemas fomentan la vitalidad de un sujeto que, a la inversa de destruirse, morirse o desaparecer como se ha anunciado en las teorías posmodernas, se revela agrandado, tiene magnificencia en la osadía de sus revelaciones desde lo individuo a lo colectivo: «obligado a poner en juego, en tanto que sujeto, su debilidad, su fragilidad, su fugacidad y su muerte; obligado a dimitir en tanto que tal, el sujeto se ha visto atrapado en el melodrama de su propia desaparición»[52].

Los poemas del cotejo han demostrado que se sale de las normas constantes de ciertos pensamientos de la posmodernidad, en lo que concierne la teoría de la pragmática del discurso. De hecho, el uso que del lenguaje hacen los individuos puede situarse fuera del «ideal del discurso», anunciado por Jünger Habermas por ejemplo[53]. Si consideramos, según de lo que él significa como una pragmática universal, los actos lingüísticos que ilustran una transgresión (en los poemas aquí observados) en la relación comunicativa de un modo racional para dar condiciones necesarias a un discurso en un contexto normativo ideal, no podemos más que caer en la cuenta de que no funciona esta 'situación ideal del discurso'. Meramente por el hecho de que no existe ningún consenso pre-establecido hasta ahora, pero se puede suponer que se establezca una norma en un momento dado, entre el sujeto poético que emite tal tipo de transferencias y el receptor o dialogante. La cuestión abarca

[50] Referirse a L. WITTGENSTEIN, *Obra completa*, edición al cargo de Isidoro Reguero, Gredos, Madrid 2009. Volumen I: *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Volumen II: *Diario filosófico (1914-1916). Diarios secretos. Movimientos del pensar. Diarios (1930-1932/1936-1937).*

[51] Véanse unos ensayos de J. BAUDRILLARD, *El intercambio simbólico y la muerte,* Monte Ávila Editores, Venezuela 1980; *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona 1998 y *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, Editorial del Zorzal, Buenos Aires 2011.

[52] A. CONSTANTE, "El yo bajo la máscara del yo" en M. AGUILAR (ed.), *Crítica del sujeto*, Prensa UNAM, México 1990, p. 200.

[53] J. HABERMAS, *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid 1982.

también la legitimación de estas categorías de discursos, de los que son fuera de normas clasificadas y que son en la relación y en la formación de nuevas estructuras y temas y que refieren al concepto de la 'anomía' según el uso de Durkheim[54]. Si es el primer paso a una tentativa a la integración del individuo en el colectivo, ante todo, la definición de un desfase entre el libre arbitrio del individuo y la necesitad social de evitar el caos, según Durkheim, Habermas, entre otros. Lo falaz de estos razonamientos cabe en el empeño por parte de los ideólogos de la posmodernidad, de dejar que uno crea que la sociedad posmoderna se ha quitado del hombro el dominio del 'yo' dicho moderno, representante de la legitimación de los poderes burgueses, y que el 'yo' posmoderno tiene la meta única de buscar una armonía entre individuo y lo colectivo:

> En efecto, una de las constantes de ciertas corrientes de pensamiento, afines a la fenomenología y al pragmatismo, es la explicación de la conducta desde una única perspectiva: la búsqueda de la identidad, de la seguridad, del reconocimiento del otro, al amparo de una estructura nómica que otorgue confianza y legitime las propias acciones. Así las normas se convierten en garantía de la armonía entre el individuo y la sociedad[55].

El ejercicio de lo transtextual, la práctica del transgredir y el juego de la transferencia son tres nociones que, en el género poético, dan a descubrir espacios nuevos fuera de fronteras pre-establecidas y estas propuestas son muy

[54] Véanse a Emile Durkheim, *La división social del trabajo* [1893], Akal, Madrid 1987. Referirse también a: «Durkheim busca combatir el positivismo individualista que ignora la relevancia de los fines sociales como determinantes parciales de la acción social. De ahí que se viera enfrentado a un dilema perturbador: como positivista, para admitir la irrelevancia de los fines para el estudio de la sociedad; como anti-individualista, indicar la eficacia de los propósitos sociales en el condicionamiento de la acción social y, con ello, abandonar el positivismo radical» en R.K. MERTON, "La división del trabajo social de Durkheim", *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, UAEM, 1999/02, p. 203. En línea: <http://www.redalyc.org/html/997/99717892009/> (consultado el 3 de mayo de 2016).

[55] CONSTANTE, "El yo bajo la máscara del yo", p. 202.

peculiares a cada nación según su anclaje en la historia lo que aporta cierta contradicción a la normalización ambiental global.

Bibliografía

Alcántara Fernández, Orlando (Orly). "Isael Pérez y *Contemporáneos del tiempo*: trascendencia en la duda cristiana", julio de 2009, en línea: <http://hojadeplatano.blogspot.fr/2009/07/isael-perez-y-contemporaneos-del.html>.

Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1992.

Batista, León Félix. *Burdel nirvana,* Casa de Teatro, Santo Domingo 2001.

Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte,* Monte Ávila Editores, Venezuela 1980.

Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona 1998.

Baudrillard, Jean. *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?,* Editorial del Zorzal, Buenos Aires 2011

Cabezas Miranda, Jorge. *Novísima poesía cubana, antología (1980-1998),* Colegio de España, Salamanca 1998.

Constante, Alberto. "El yo bajo la máscara del yo", en Mariflor Aguilar (ed.), Crítica del sujeto, Prensa UNAM, México 1990, pp. 199-211.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Horizonte, Lima 1994.

Durkheim, Emile. *La división social del trabajo*, Akal, Madrid 1987.

Eagleton, Terry. *After theory*, Penguin Books, London 2004.

Esteban, Ángel – Salvador, Álvaro. *Antología de poesía cubana. Tomo IV. Siglo XX*, Verbum, Madrid 2002.

Fajardo, Nidia. *De transparencia en transparencia*, Letras Cubanas, La Habana 1993.

Ferman, Claudia. "Hacia una definición de literatura: espacios mayores y contra-mayores en la práctica crítica latino/centroaméricana", en Werner Mackenbach (ed.), *Hacia una historia de las literaturas centroaméricanas. Tomo 1. Intersecciones y transgresiones,* F&G, Guatemala 2008, pp. 81-99.

Fornerín, Miguel Ángel. *Detrás de los infiernos,* Universidad de Puerto Rico, San Juan 1997.

Fornerín, Miguel Ángel. *Puerto Rico y Santo Domingo también son,* Isla Negra, San Juan 1999.

Forquin, Jean-Claude. "Bourdieu (Pierre). La distinction: critique sociale du jugement", *Revue française de pédagogie*, 1981, 55, pp. 35-38.

Fowler, Víctor. "Restos de antiguo ardor", *Poésie cubaine (1980-2000)*, *Bacchanales*, 2001, 24, p. 108.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad,* Grijalbo, México 1998.

Goyet, Florence. "On ne parle pas de la crise contemporaine, on semble à peine parler de politique: on raconte des histoires, anciennes. Mais ces histoires miment la crise, en reproduisent les lignes de force", en <www.vox-poetica.org/sflgc /biblio/goyet.html>.

Habermas, Jűrgen. *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid 1982.

Herrera, Bernal. "Los estudios comparados y la literatura centroamericana", en Werner Mackenbach (ed.), *Hacia una historia de las literaturas centroaméricanas. Tomo 1. Intersecciones y transgresiones,* F&G, Guatemala 2008, pp. 119-133.

Iser, Wolfgang. *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire [1970]*, Éditions Allia, Paris 2012.

Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], traduction de Florence Nevoltry, Presse Ecole des Beaux-Arts, Paris 2007.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid 1992.

Kachler, Olivier. *Voix épiques*, Presses Universitaires de Rouen y du Havre, Rouen 2010.

López, César. "Quinteto para vientos y añoranzas", *Poésie cubaine (1980-2000)*, *Bacchanales*, 2001, 24, p. 48.

Mármol, José. "Insulante", *Deus ex machina y otros poemas* [1994], Visor de Poesía, Madrid 2001, p. 67.

Martí, José. *Versos sencillos*, Letras Cubanas, La Habana 1981.

Martínez, Frank (selección y prólogo) – Rodríguez, Néstor E. (notas críticas). *Juego de imágenes. La nueva poesía dominicana*, Isla Negra, San Juan 2001.

Martínez Márquez Alberto – Cancel Mario R. *El límite volcado. Antología de poetas de la generación del Ochenta*, Isla Negra, San Juan, 2000.

Mattelard, Armand. *Diversidad cultural y mundialización*, Paidós, Barcelona 2005.

Merton, Robert K. "La división del trabajo social de Durkheim", *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, UAEM, 1999/02, en <http://www.redalyc.org/html/997/99717892009/>.

Poumier, Maria. "El oriente y la invención del punto en la poesía de José Marmol", en Carlos X. Ardavin, *Anatomía de un poeta. Aproximaciones críticas a José Marmol*, Librería La Trinitaria, Santo Domingo 2005, pp. 153-154.

Rodríguez Cascante, Francisco. "Del archivo al hipertexto: para una historia literaria centroamericana", en Werner Mackenbach (ed.), *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, F&G Editores, Guatemala 2008, pp. 1-19.

Sánchez, Roberto. *Tránsito a la carne*, Alfa y Omega, Santo Domingo 1994.

Wittgenstein, Ludwig. *Obra completa*, edición al cargo de Isidoro Reguero, Gredos, Madrid 2009.

Zarza, Zaira. "Una isla en el mundo móvil. Prólogo para una noción sobre el transnacionalismo diaspórico cubano", *Istmo*, 2012-2013, 25-26, en <istmo .denison.edu/n25-26/articulos/03.html>.

Centroamericana 29.1 (2019): 177-206
ISSN: 2035-1496

Recibido: 5 de agosto de 2018
Aceptado: 24 de octubre de 2018

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO COSTARRICENSE

SERGIO VILLENA FIENGO
(IIS Instituto de Investigaciones Sociales – Universidad de Costa Rica)

Resumen: En las últimas décadas, el campo artístico costarricense ha sufrido una serie de transformaciones relevantes, que están asociadas a la emergencia/recepción y consolidación del arte contemporáneo en el país, así como al proceso de inserción internacional del mismo. En este ensayo realizo una exploración sociológica de la manera en que, desde una nueva institucionalidad artística acorde con el paradigma de lo contemporáneo, se ha desarrollado una estrategia de *centroamericanización* del arte costarricense, en un modelo de regionalización abierta, con el fin de acceder a escenarios de prestigio a nivel extrarregional. Mostraré cómo se produce la emergencia y proyección del arte contemporáneo costarricense en el marco del 'arte contemporáneo centroamericano', así como reflexionaré sobre los síntomas de agotamiento de ese modelo.

Palabras clave: Arte centroamericano – Arte contemporáneo – Arte costarricense – Globalización – Colonialidad.

Abstract: «The Internationalization of Costa Rican Contemporary Art». In the last decades, the Costa Rican artistic field has undergone a serie of relevant transformations, which are associated with the emergence/reception and consolidation of contemporary art in the country, as well as the process of its international insertion. This essay is a sociological exploration of the way in which, from a new artistic institutionality in accordance with the paradigm of the contemporary, a strategy of Central Americanization of Costa Rican art has been developed, in a model of open regionalization, in order to access prestigious scenarios at extraregional level. I will show how the emergence and projection of contemporary Costa Rican art within the framework of "Central American contemporary art" takes place, as well as the symptoms of exhaustion of that model.

Keywords: Central American Art – Contemporary Art – Costa Rican Art – Globalization – Coloniality.

Arthur Danto, uno de los más influyentes promotores intelectuales del arte contemporáneo, considera que la modernidad artística entró en crisis en la década de los sesenta del siglo XX[1]. Un síntoma de ello sería el cuestionamiento sostenido a la idea de cuño hegeliano de que, como prácticamente toda *La Historia*, la historia del arte habría transcurrido fundamentalmente en Europa, quedando los otros continentes fuera del linde de la historia. Ese planteamiento eurocéntrico, considerado inapelable durante mucho tiempo, marcó el imaginario del arte en la modernidad y está en la base de las líneas divisorias trazadas, por ejemplo, entre arte y artesanía, obra de arte y artefacto cultural, arte moderno y arte primitivo, etc.

Según ese filósofo, la modernidad artística comienza a declinar con la emergencia del *pop art* en los años 60 y la consecuente erosión de la hegemonía del expresionismo abstracto norteamericano, considerado la cúspide del arte moderno por el crítico estadounidense Clement Greenberg. Hacia los 80, se hace evidente la dificultad para mantener las fronteras entre obras de arte y objetos utilitarios, entre arte moderno y arte 'primitivo', entre alta cultura y cultura popular, así como entre el arte producido en occidente y el originado en el 'resto' del mundo. Este proceso, que acercaría la definición del arte al 'todo vale' y pondría en duda el postulado vanguardista de 'progreso en el arte', habría sido concomitante con el avance del multiculturalismo, que en Estados Unidos habría alcanzado proporciones epidémicas durante los años noventa. Se produce, así, una creciente relativización de los criterios de valoración estética predominantes en el canon artístico, así como un ascendente interés por los y las excluidos de esa historia: las mujeres, los afrodescendientes, las minorías étnicas y las regiones periféricas dentro de la geopolítica global.

Cuando el universalismo kantiano del periodo modernista fue reemplazado por un relativismo implacable, el concepto de calidad artística hasta entonces vigente se habría vuelto, siempre según Danto, odioso y chauvinista. Desde entonces, la crítica de arte se habría convertido (en el centro) en una forma de

[1] A. DANTO, *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires 1999.

crítica cultural, principalmente de la cultura propia. Esta transformación en la ecología cultural y en los criterios de valoración estética implica, según las teorías institucionales del arte, un cambio en los criterios de reconocimiento e inclusión de la producción artística periférica en la comunidad artística global, con consecuencias importantes, no exentas de ambigüedad.

La apertura del centro puede verse como una oportunidad para la difusión de la producción artística de las periferias, incluida Latinoamérica. El ascenso del multiculturalismo genera un creciente interés por la producción artística de los márgenes geográficos, sociales y culturales, lo que abre ciertas posibilidades (al menos intersticiales) para que el arte latinoamericano pueda «robar del pastel global»[2]. Sin embargo, en tanto la hegemonía cultural y la concentración del poder económico en los centros mantienen su vigencia, esta inserción en la globalidad desde la periferia implica riesgos de signo contrario, pues podría derivar (como ha sido usual en la historia del arte latinoamericano, según la elocuente crítica argentina Marta Traba)[3] en un cosmopolitismo aplanador o en un internacionalismo mimético.

Como arte de la periferia, el arte latinoamericano enfrenta, pues, la oportunidad de 'remontar el linde de la historia', pero también la amenaza de nuevas formas de homogenización y subalternización cultural. La inserción en el *mainstream* artístico puede operar como una compactadora cultural que borra o reduce la diferencia/especificidad cultural latinoamericana, a un simple valor agregado en el mundo crecientemente comercializado del arte o (como diría Mosquera) en el *mall* global del arte. Así, se terminaría imponiendo una nueva división internacional del trabajo cultural, que pautaría las formas de producción, los criterios de valoración y los circuitos de circulación, asignando

[2] G. MOSQUERA, "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en J. JIMENÉZ – F. CASTRO (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid 1999; G. MOSQUERA, "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", *ArtNexus*, 2001, 48, en línea <artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624&lan =es&x=1> (consultado el 4 de febrero de 2019).

[3] M. TRABA, "Cultura de la resistencia", en *Mirar en América*, Fundacion Biblioteca Ayacucho, Caracas 2005.

a los países periféricos el papel de productores de contenidos para ser explotados, económica o simbólicamente, por las instituciones hegemónicas del centro, en una suerte de 'antropofagia' de signo inverso a la postulada por el brasileño Oswald de Andrade en su célebre manifiesto modernista (1932).

Ahora bien, cuando el trabajo artístico en las periferias se subordina al mandato del centro, según el cual deben desempeñar el papel de proveedores de diferencia u oferentes de exotismo, se estaría reintroduciendo por la ventana 'la neurosis de la identidad' que (según Mosquera) aquejó a los creadores de la región durante el siglo XX y que muchos artistas contemporáneos estarían buscando conjurar. Pero la causa no sería ya la ansiedad por responder a la pregunta de 'quiénes somos' o 'cómo definir América Latina', característica del arte latinoamericano antes de su incursión en los circuitos globales, sino más bien la de 'cómo quieren que seamos'. Esto puede derivar en la puesta en escena de un nuevo exotismo por parte de artistas y curadores/comisarios, propios y extraños, que podría estar reemplazando el romántico Macondo por lugares más sórdidos como Tijuana o Ciudad Juárez[4].

Para evitar ese riesgo, Mosquera propone olvidar el arte latinoamericano para buscar un arte desde Latinoamérica: artistas y curadores de esta América deberían superar de una vez por todas la neurosis de la identidad, para concentrarse menos en el contenido que en la labor artística formal. Para incidir en el mundo global del arte se requiere un desplazamiento de la idea de

[4] Sobre las nuevas formas de colonialismo en el campo del arte contemporáneo, véase A.M. GUASCH, *El arte último del siglo XX*, Alianza, Madrid 2006. Ver también M.C. RAMÍREZ, "Contexturas: lo global a partir de lo local", en JIMÉNEZ - CASTRO (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, pp. 35-67; T. ESCOBAR, "El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global", en <www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997__ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html> (consultado el 4 de febrero de 2019). Sobre los exotismos de lo sórdido, ver C. BISHOP, *Infiernos artificiales*, Taller de ediciones económicas, Madrid 2017. Una crítica de los contenidismosperiféricos, que representan la diferencia pero no cuestionan sus condiciones de representabilidad, en N. RICHARD, "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial", *Ramona. Revista de artes visuales*, 2009, 91, pp. 24-30.

un arte latinoamericano a la de arte desde América Latina, cambiando el énfasis desde la proyección de los contextos a las maneras de hacer los textos, como una forma de participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes 'internacionales'. Eso permitiría insertarse en los circuitos globales como sujetos artísticos 'sin pasaporte', capaces de contribuir a la construcción de lo global desde la diferencia.

Pero, advierte Mosquera, la insistencia en entrecomillar internacional se debe a que la definición de ese término, como parámetro para medir la calidad artística global, está lejos de ser democrática. Precisamente, la circulación y la recepción del arte producido en América Latina en los escenarios internacionales desde una perspectiva de globalización mediante convergencia cultural en un diálogo plural, contribuiría a superar el pseudo-internacionalismo del *mainstream*. Para eso, remarca Mosquera, el arte que se produce desde América Latina requiere ser apreciado a nivel global como un arte sin apellidos, al que no se le debe exigir declarar (como si fuera un informante nativo) el contexto (vernacularidad y diferencia)[5].

Reconociendo que los circuitos de intercambio cultural a nivel global operan todavía como esquemas radiales tendidos desde los centros, con insuficientes conexiones en red, el desafío para los latinoamericanos sería no actuar defensivamente (mediante la desconexión propuesta hace décadas por algunos teóricos de la dependencia y actualizada recientemente por los críticos más radicales de la globalización), sino más bien profundizar y fortalecer la pluralización de la comunicación intercultural con el fin de transformar las relaciones de poder entre el *mainstream* y la periferia.

[5] Los escritores del post boom, asumieron una posición similar: «ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos, o al menos no sólo con ellos; ninguno se asume ligado a una literatura nacional –Fresán define: mi patria es mi biblioteca– y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer, ay, latinoamericano», en J. VOLPI, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Editorial Debate, Ciudad de México 2009, p. 156. Empero, acabaron reconociendo que sufren lo que el mismo Volpi denomina «neocolonialismo editorial».

En resumen, las transformaciones ocurridas en los últimos cuarenta años en los centros hegemónicos del arte mundial han tenido consecuencias fundamentales en las relaciones entre el centro y las periferias artísticas. Por un lado, la erosión de los criterios de valor estético vigentes en la modernidad dio lugar a una apertura favorable a la producción artística hasta ahora externa al linde de la historia, emergiendo un arte posmoderno/contemporáneo que celebra las diferencias y se nutre de la multiculturalidad, aunque sin superar las desigualdades y las asimetrías.

Pero, si bien la relación de exclusión, característica del periodo anterior, habría dado lugar a una inclusión en los circuitos hegemónicos, esa incorporación corre el riesgo de realizarse de forma ideopática, en función de las necesidades y requerimientos del centro que, en lo fundamental, demandan diferencia de las periferias, al punto que inducen la producción de nuevos exotismos[6]. Así, el arte del Sur enfrenta un doble reto: apropiar tácticamente los espacios abiertos estratégicamente en el *mainstream* para 'robar [ojalá una buena tajada] del pastel global', pero convertirse interlocutor válido en un diálogo multicultural dentro del campo artístico global.

El arte contemporáneo costarricense en la globalización

Este ensayo indaga exploratoriamente los procesos que, en este marco general, ha seguido el arte costarricense contemporáneo en su búsqueda de vinculación o conexión con los circuitos internacionales del arte. Distingue, con fines

[6] Silverman reconoce dos formas de identificación (idiopática y heteropática), que son útiles para pensar las relaciones entre centros y periferias. A partir de una alegoría extraída de Schopenhauer, según la cual una serpiente hipnotiza a una ardilla y logra que ésta se lance dentro de las fauces abiertas de su predadora, resume: «La ardilla blanca representa al heterópata, que se identifica exocorporativamente, y al hacerlo renuncia a sus acostumbrados parámetros especulares a favor de los del otro. La serpiente, por otro lado, metaforiza la identificación ideopática, que depende de la ingestión del otro, y el triunfo resultante del marco propioceptivo de referencia del sujeto» (K. SILVERMAN, *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid 2009, p. 33).

analíticos, cuatro momentos de este proceso, que se traslapan entre sí: la emergencia de la contemporaneidad artística, la formación de una nueva institucionalidad artística acorde con ese nuevo paradigma, el desarrollo de múltiples estrategias de legitimación por vinculación con los circuitos internacionales y el relativo agotamiento de ese paradigma de integración a lo global.

Una primera hipótesis puede formularse, contextualizando la propuesta teórica de Pierre Bourdieu: en Costa Rica la configuración y funcionamiento del campo artístico nacional opera menos sobre la base de un conflicto abierto entre «consagrados» (dominantes) y «herejes» (emergentes) a nivel local, que mediante estrategias diversas y múltiples por alcanzar una posición y lograr el reconocimiento dentro del campo internacional, a distintas escalas y en múltiples escenarios[7].

En formulación alternativa: la disputa por el capital simbólico artístico no se realiza (como haría suponer una aplicación mecánica de la propuesta de Bourdieu) mediante un enfrentamiento directo entre actores locales, sino que está mediada por la legitimación/reconocimiento que cada actor logra en los circuitos foráneos: obtiene mayor consagración local quien alcanza mayor reconocimiento en las esferas internacionales, cuyo poder legitimador, por otro lado, depende de su posición en el campo artístico global, medida por su influencia en el *mainstream*.

Segunda hipótesis: en tanto una proyección exclusivamente nacional enfrenta dificultades de escala[8], la regionalización (centroamericanización)

[7] P. BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1995], Anagrama, Madrid 2002.

[8] A diferencia de los 'gigantes de la región' (Brasil, México y Argentina), cada nación centroamericana genera poco interés en el campo artístico latinoamericano y global, así como para la cooperación internacional, que prefieren vincularse con la región como un todo. Sobre la construcción de lo regional desde el arte en el conjunto de la región, véase S. VILLENA, "The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art", en A.M. GUASCH - N. JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 123-143.

abierta y de geometría variable, ha sido una estrategia fundamental para lograr posicionamiento internacional. Esa tarea se ha realizado con la pretensión no sólo de robar un trozo del pastel global, sino también de construir una comunidad artística regional que permita remontar el linde de la historia del arte, en calidad de sujeto participante en un diálogo multicultural de alcance global.

¿Ha devenido el arte costarricense contemporáneo y global? ¿Aparece en el mapa artístico global contemporáneo? ¿Ha sincronizado su reloj con el tiempo universal? ¿Qué lugar ocupa en la nueva división internacional del trabajo cultural en la nueva geopolítica de la imagen? En términos más precisos: ¿Cómo se ha configurado la idea de lo contemporáneo en las instituciones, prácticas y discursos sobre el arte costarricense? ¿Ha obtenido el arte contemporáneo (las instituciones, las prácticas artísticas y los discursos curatoriales) la legitimidad internacional suficiente para convertirse en hegemónico a nivel local? ¿Ha alcanzado el reconocimiento internacional requerido para "remontar el linde de la historia" y ser considerado un participante de-tú-a-tú a escala internacional?

¿Quiénes son los agentes mediadores (curadores, comisarios, patrocinadores, instituciones) entre lo local y lo global? ¿Cuáles relatos enmarcan la participación de los y las creadores costarricenses en los circuitos internacionales? ¿Cómo Costa Rica ha contribuido, desde lo institucional y lo discursivo, a la construcción del arte contemporáneo centroamericano? ¿Ha sido posible establecer, más allá de la participación artística, un discurso curatorial contrahegemónico, en los escenarios internacionales? ¿Ha logrado el arte costarricense -y centroamericano- contemporáneo desprenderse del estigma bananero[9]?

[9] Pérez-Ratton caracteriza así el 'arte bananero': «Esta visión había conducido a la construcción de estereotipos, muy convenientes para los intereses de exportación oficiales, así como para los centros de poder: permitía que se ignorara el arte de regiones como esta, evitando el esfuerzo de tener que lidiar con lenguajes o propuestas cuyas claves de interpretación no se podían ubicar dentro de los parámetros euro-norteamericanos. Lo exótico era una de las pocas interpretaciones validadas por los centros para enfocar el arte no-central, y esto por supuesto

Abordaré algunas de estas cuestiones, enfatizando en la reconstrucción de las estrategias de posicionamiento internacional vía regionalización que han desarrollado los distintos agentes del campo artístico contemporáneo costarricense. Aspiro a avanzar un paso más en la elaboración (al menos provisional) de algunas respuestas y conjeturas para el vasto conjunto de interrogantes planteadas y que, ciertamente, requieren un proceso de reflexión y fundamentación que, por el momento, escapan a mi alcance[10].

El escenario local: el devenir contemporáneo

A nivel local, el desafío principal de los contemporáneos ha sido posicionar lo 'contemporáneo' frente a lo 'tradicional', 'histórico' o incluso 'oficial', categorías que, a veces de manera algo problemática, se califican como 'modernismo'. Ese propósito se ha logrado relativamente; por un lado, se ha establecido un conjunto más o menos consolidado de instituciones, tanto públicas como privadas (comerciales o no), como el MADC, Teor/éTica, la Bienarte, ValoArte y la Galería Jacob Karpio, la Galería Klaus Steinmetz y el proyecto Despacio, fundamentalmente. Por otro, se ha generado una cierta sub-cultura artística de lo contemporáneo, la cual ha devenido marco de

excluía una parte importante de nuestra producción, considerándola derivativa o no representativa de lo que 'debería' de ser el arte producido en periferias» (cita extraida de la página web de Teor/éTica en el año 2010, ya no vigente).

[10] Este ensayo continúa y profundiza otros que he dedicado a estos temas. Ver VILLENA, "The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art", en GUASCH - JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*; S. VILLENA, "Adios a la globananalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional", *Revista Hoja Filosófica,* 2016, 40, pp. 11-16; S. VILLENA, "El arte latinoamericano en busca del tiempo presente", catálogo de la exposición *El día que nos hicimos contemporáneos. XX Aniversario del MADC,* curada por R. Cazali, MADC, San José 2016, pp. 178-181; S. VILLENA, "Memories of Globananalization. Geoeconomics and Contemporary Art in Central America", en R. PINILLA - C. GRAMMATIKOPOULOU (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age,* vol. II, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 27-45, y S. VILLENA, *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura*, Germinal, San José 2015.

referencia para muchos actores del campo, aunque no es plenamente hegemónica a nivel nacional, como lo muestran distintos ámbitos de consagración artística como, por ejemplo, los premios nacionales, el periodismo cultural, los programas formativos de artistas y el reconocimiento del Estado.

Lo contemporáneo ha orientado su funcionamiento más hacia el campo artístico restringido internacional que hacia el campo ampliado local, entre el cual parece prevalecer, sino una indiferencia hacia las artes visuales, un gusto más afín a lo tradicional, tanto en los temas como en los lenguajes y las técnicas[11]. La legitimación local del arte contemporáneo ha resultado menos de una apreciación de la nueva producción artística, que del reconocimiento que la misma ha logrado obtener de actores internacionales. Ilustran esta hipótesis los argumentos esgrimidos, por ejemplo, con ocasión de la entrega, por primera vez en la historia, de la más alta distinción estatal en el campo cultural nacional a una persona estrechamente vinculada a la promoción del paradigma contemporáneo en Costa Rica: la curadora Virgina Pérez-Ratton (Premio Nacional de Cultura Magón 2010).

Si bien el acta del jurado destaca su relevante labor como curadora y promotora del arte contemporáneo en Costa Rica, así como en Centroamérica y el Caribe, la ministra de cultura de entonces, María Elena Carballo, enfatizaba más bien la contribución a la visibilización internacional del arte [costarricense] más reciente: «Pérez-Ratton inaugura una generación de 'Magones' cuyo modelo de contribución cultural consiste en visibilizar el arte más reciente / Ella ha demostrado una gran solidez en su gestión cultural y en su contribución a la teoría y análisis sobre las artes. Uno de sus principales aportes ha sido facilitar la inserción de jóvenes artistas costarricenses y centroamericanos en contextos artísticos internacionales»[12].

[11] Bourdieu distingue dos subcampos: el restringido, compuesto básicamente por los propios actores del campo artístico, y el ampliado, en el que participan los legos.

[12] La periodista Andrea Solano, utiliza un título más afín a la lógica de mercado: "Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo". A. SOLANO "Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo", *La Nación*, 13 de enero de 2010. En línea <www.nacion.com/viva/cultura/ exportadora-del-arte-del-

Por su parte, la galardonada habría señalado, adhiriendo implícitamente a la visión de uno de sus referentes intelectuales, Gerardo Mosquera, que el premio «es un fuerte estímulo para seguir trabajando por el arte contemporáneo desde Costa Rica»[13]. También habría expresado la importancia del premio para la legitimación estatal ('darle trascendencia') a la producción artística local más reciente: «Este tipo de arte todavía no ha sido aprobado por la historia, tiene muchos detractores, hay mucha gente que no lo entiende. Por eso, este reconocimiento no es solo para mí, sino que es una forma de darle trascendencia al arte reciente». Así, mientras la ministra destaca el aporte a «la inserción de jóvenes artistas costarricenses y centroamericanos en contextos internacionales», la galardonada señala la importancia del premio para la legitimación local del arte contemporáneo, del cual resalta su carácter crítico contra el sistema: «El arte contemporáneo no es complaciente, genera controversia y cuestiona sin miramientos. Para mí es un honor recibir un premio que otorga el Estado, a pesar de que muchas veces he manifestado opiniones polémicas y adversas a la corriente»[14]. Por otra parte, si

istmo-hacia-el-mundo/VUGICZSEWNBPDK4JAJUAV5HYKE /story/> (consultado el 4 de febrero de 2019).

[13] Esta cita y las que siguen corresponden al "Discurso de aceptación del Premio Magón 2009", disponible en línea <teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/711308_TDoc_VPR _Discurso_Magon_ ESP.pdf.> (consultado el 4 de febrero de 2019). Virginia Pérez-Ratton estableció una red de contactos internacionales, en la cual destacan dos figuras latinoamericanas de primer nivel: Gerardo Mosquera (Cuba, Bienal de la Habana) y Pablo Herkenhoff (Brasil, Bienal de Sao Paulo). Sobre sus 'amistades artísticas', consultar las secciones "Proyecciones" y "Evocaciones" del libro homenaje editado por V.H. ACUÑA ORTEGA – A. ORTIZ WALLNER– D. RATTON PÉREZ, VIRGINIA PÉREZ-RATTON. *Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/éTica, San José 2012.

[14] La extensa discusión sobre cómo definir 'lo contemporáneo' del arte tiene su punto de partida en la superación de la referencia puramente cronológica a 'lo más reciente'/'lo actual'. En Costa Rica, el término se utiliza desde mediados de los 90s, pero solo veinte años después que se da una discusión (de alcance centroamericano) sustantiva, en el marco de la exposición y foro El día que nos hicimos contemporáneos, curada por Rosina Cazali desde la perspectiva de Agamben y su texto "¿Qué es lo contemporáneo?" (en G. AGAMBEN, *Desnudez*, Anagrama,

el jurado resalta la labor de promoción del arte contemporáneo realizada por Pérez-Ratton en Costa Rica, ella (en la línea elaborada por Mosquera) subraya el estímulo para seguir trabajando desde Costa Rica[15].

El escenario centroamericano: ¿lugar táctico o emplazamiento estratégico?

Si bien la primera institución que promovió el arte contemporáneo en el país se estableció hacia fines de los años 80 (la Galería Jacob Karpio, privada y comercial), la creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en 1994 permitió establecer una plataforma institucional estatal desde la cual el arte contemporáneo costarricense ha generado vinculaciones con sus pares centroamericanos. Eso ha permitido en buena parte revertir una situación de fragmentación y aislamiento, que se generó con posterioridad al último intento por establecer un circuito regional para la plástica, cual fue la I Bienal Centroamericana de Artes Plásticas, organizada en 1971 por el CSUCA[16] y el recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, con resultados poco favorables al arte costarricense de vanguardia, tanto en

Barcelona 2007). Sobre el arte contemporáneo, ver: A. ALBERRO – T. SMITH – J. REBENTISH – A. GIUNTA – P. LEE, *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2011; A. Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo", en *El arte no es política / La política no es arte*, Brumaria, Madrid 2014; C. MEDINA, "Contem(t)porary: Once tesis", *RevistArquis*, 2 (2013), 1, en línea <revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis /article/view /8619> (consultado el 4 de febrero de 2019); N. HEINICH, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro, Madrid 2017.

[15] Por su parte, la página de Teor/éTica, señalaba que «los años recientes en Centroamérica, pero también en el Caribe, se han caracterizado por un deseo de ser visto y comprendidos por el mundo externo y se han tomado decisiones y realizado acciones que han apuntado a crear una mayor visibilidad a partir de una invisibilidad casi completa, o al menos una presencia parcial y distorsionada», http://teoretica.org (vigente en 2010).

[16] Consejo Superior Universitario de Centro América, creado a raíz del Primer Congreso Universitario Centroamericano (San Salvador, 1948). Luego de la Bienal Centroamericana de 1971, el papel institucional de este órgano y en general de las universidades públicas en la contemporaneización y regionalización de las artes ha sido mínimo.

relación con su reconocimiento internacional, cuanto a su afirmación en los escenarios locales.

Esa vocación por establecer una fuerte vinculación regional, en un momento en que los conflictos armados que azotaron a la región en los 80 tendían a su fin, fue claramente establecida con las tres actividades más importantes en términos de un impulso inicial desde el MADC a la creación de una nueva regionalidad artística y su proyección en escenarios exteriores. Nos referimos a la muestra itinerante *Mesótica II*[17] (1996) curada por Virginia Pérez y Rolando Castellón (directora y curador del MADC), a la participación centroamericana en la Bienal de Sao Paulo de 1998, titulada *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*, curada por Virginia Pérez-Ratton (entonces directora del MADC) por invitación del curador general de esa Bienal, Paulo Herkenhoff, así como la exposición *ArtIstmo* (Taipei, 2002), curada por Rolando Barahona y Tahituye Ribot (director y curador del MADC, respectivamente).

A estas muestras, fundacionales para la nueva regionalidad, se añaden otras, auspiciadas por instituciones extrarregionales, como *Mesoamérica. Oscilaciones y artificios* (2000), realizada en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran

[17] En *Mesótica I,* participaron quince artistas latinoamericanos que, según los organizadores, mostraron «las posibilidades futuras de la abstracción». Esta fue la «primera exposición colectiva contemporánea internacional generada por un museo en la región», montada con el propósito de «hacer de Costa Rica un punto focal en la región», y convertir al MADC en «el primer museo latinoamericano en montar una exposición que reúne artistas de todas las Américas, y en donde el punto de partida no fue ni su pertenencia nacional o regional, ni su relación con la gastada noción de centro/periferia» (Rápale Rubinstein, catálogo de la exposición). Varias observaciones evidencian el carácter liminal de esta exposición: se presenta como 'contemporánea' pero enfatiza en la 'abstracción', más bien propia de la modernidad; destaca que es una exposición con artistas de «todas las Américas», lo que es una respuesta a la ausencia de artistas centroamericanos en la primera exposición internacional presentada en el MADC, *Ante América*, curada por G. Mosquera, R. Weiss y C. Ponce de León; finalmente, señala su intención de hacer de Costa Rica «un punto focal» en la región (Latinoamérica), sin enfatizar en lo centroamericano. Ver *Mesótica I, the América non representativa***,** MADC, San José 1995.

Canaria, comisariada por la costarricense residente en España Vivianne Loría[18], así como la muestra itinerante por varias ciudades europeas *Todo incluido. Imágenes urbanas de Centroamérica*[19] (2004), bajo la dirección curatorial de Virginia Pérez-Ratton (en ese momento directora de Teor/éTica) y el comisario español Santiago Olmo.

Más recientemente, destaca la participación de un conjunto de mujeres artistas centroamericanas que han cultivado la *performance* en la muestra *Arte <> vida* (2008), en el Museo del Barrio de Nueva York, cuya coordinación regional fue de Virginia Pérez-Ratton. El último gran evento dedicado a Centroamérica (y el Caribe) en un escenario internacional fue una sección de la *XXXI Bienal de Pontevedra* (España) realizada en el 2010, con el título "Ut(r)ópicos. Centroamérica y Caribe", comisariada por Santiago Olmo y Tamara Díaz, la cual también sirvió de plataforma para la inclusión en la feria madrileña ARCO de 2010.

[18] El texto curatorial ("Informe sobre la disolución del exotismo: arte centroamericano de los noventa", *Lápiz*, 2001, 177), fue duramente criticado por Ernesto Calvo (curador y director del MADC en periodos distintos), como una muestra «malinchista» y «desinformada» sobre la producción artística de Centroamérica; ver E. CALVO, "De inconsistencias, omisiones y ligerezas (A propósito de ciertos malinchismos encubiertos)", *Arteamérica*, en línea <www.arteamerica.cu/1/dossier/ernesto.htm>, (consultado el 4 de febrero de 2019). Ese mismo año, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria publicó un numero especial de su revista *Atlántica* sobre el arte centroamericano, con el título "El istmo dudoso: Centroamérica", bajo la dirección de Virginia Pérez-Ratton (2002).

[19] Santiago Olmo señala: «El título de esta exposición, TODO INCLUIDO, no es únicamente un guiño sarcástico a los mecanismos turísticos de ocultamiento de la realidad a través de la creación de paraísos artificiales bajo la fórmula del 'resort', sino que además pretende mostrar todo aquello que no aparece en la postal turística centroamericana, y muy especialmente esa vida de las ciudades y sus problemas. Se propone por encima de todo abordar, aunque sea de modo somero y general, las diversas maneras en las que los artistas se han apropiado de lo urbano, generando nuevas imágenes para las ciudades. También se ha intentado poner de relieve cómo el arte, la literatura y el cine han confluido en la configuración de una sensibilidad crítica hacia lo urbano» (S. OLMO, "Detrás de la postal del tucán", catálogo exposición TODO INCLUIDO, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2004).

Como vemos, la línea de actividades inaugurada por el MADC fue complementada y ampliada con Teor/éTica, creada y dirigida precisamente por Virgina Pérez-Ratton. Esta fundación privada y sin fines de lucro organizó distintos eventos del alcance regional, entre los que destaca el inaugural I Simposio Regional sobre Practicas Artísticas Contemporáneas y posibilidades curatoriales contemporáneas *Temas centrales* (2000), financiado por la Fundación Gate de Amsterdam. Este evento significó un momento inaugural para el arte contemporáneo centroamericano, agrupando a personas destacadas de los distintos países de la región, para hacer un estado de la creación artística y para afirmar uno de los rasgos centrales de la contemporaneidad artística: las prácticas curatoriales. El texto de este encuentro es el primero del arte costarricense que se edita en español e inglés.

En la apertura, la coordinadora cuestionó el modelo centro/periferia y reivindicó, con tono de manifiesto, un lugar privilegiado en el mundo para Centroamérica, a partir de la diferencia y en condiciones de igualdad:

> Y ¿por qué centrales? ¿Centrales para quién y para dónde? ¿No era que, supuestamente, nosotros éramos de la periferia? Más allá de los progresivos desdibujamientos de los conceptos de centro y periferia, es momento de que Centroamérica no se siga planteando, no solo ante la arena internacional, pero sobre todo ante sí misma, como una periferia. Tenemos que asumir nuestro derecho a una membresía plena en la comunidad artística internacional, y actuar en consecuencia: respetando nuestro contexto y condiciones propias; comprendiéndolas y partiendo desde ahí; no pretendiendo situarnos donde no estamos, sino partiendo de un contexto que nos hace diferentes pero iguales, que nos define específicamente pero que, de ninguna manera, debe conducir a percibirnos como subalternos. Y más tarde, tampoco debemos olvidar de donde venimos[20].

En ese sentido, no extraña que entre las expectativas de Pérez respecto a este evento haya sido la «la creación de una red de trabajo para lograr mejores espacios de exposición y una mayor presencia de América Central en el mundo. Asimismo, fomentar que conozcamos mejor lo que se desarrolla en

[20] V. PÉREZ-RATTON (ed.), *Temas Centrales*, Teor/éTica, San José 2000, p. 9.

cada país»[21]. De esa manera, ella manifestaba una voluntad de regionalización y establecía una suerte de programa general para alcanzar ese objetivo.

Seis años después se realizó un estado de avance de la regionalización en el encuentro *¿Qué Centroamérica? Una región a debate* (julio del 2006, Teor/éTica y MADC). Este evento se presentó como una continuación de *Mesóticas*, *Temas Centrales*, *ArtISTMO*, *Todo incluido*, entre otros, pero también como «un ajuste de cuentas», parcial y precario, con aquellos eventos que lo precedieron, así como una gran interrogación sobre lo por venir[22]. Durante este evento, del cual lamentablemente no se publicó la memoria/catálogo, distintos agentes del campo artístico de los países centroamericanos (por primera vez, con participación de Belice) discutieron ampliamente el estado de la contemporaneidad artística en la región, así como de la construcción de una regionalidad artística.

La regionalización del arte contemporáneo recibió también impulso con la creación, en 1998, de la *Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano*, la cual posteriormente (2003), en un giro hacia lo contemporáneo, se convirtió en *Bienal Centroamericana de Artes Visuales* (BAVIC). Este evento, promovido

[21] Ver D. DÍAZ, "Para discutirlo central", *La Nación*, 13 de abril de 2000, en línea en <www.nacion.com/ viva/2000/abril/13/cul2.html> (consultado el 4 de febrero de 2019).

[22] Más ampliamente: «La intención de este evento es reunir a artistas, curadores, críticos, gestores, galeristas, académicos y público general, para reactualizar un debate que se viene produciendo desde hace algunos años en la región centroamericana en torno a sus prácticas e instituciones artísticas contemporáneas. En ese sentido, Qué Centroamérica le da continuidad a eventos como las Mesóticas, Temas Centrales, ArtISTMO, Todo incluido, entre otros, donde se ha reflexionado sobre el devenir y algunas de las condicionantes fundamentales de la región y nuestros contextos nacionales». Y añade: «Pero este evento se asume también como un 'ajuste de cuentas', siempre parcial y precario, no solo con aquellos eventos que lo precedieron, sino como una gran interrogación que intenta atisbar lo por venir. Para ello, ¿Qué Centroamérica? buscará potenciar un debate constante, a través de mesas de discusión donde diferentes ponentes con experiencias, formaciones e intereses diversos, realicen intervenciones con reflexiones que les resulten pertinentes dentro del tema que se va a debatir, para luego propiciar un intercambio de preguntas y comentarios abiertos». Ver <www.madc.cr/ es/expo/que-centroamerica-una-region-debate> (consultado el 4 de febrero de 2019).

desde la empresa privada de varios países a instancias de las fundaciones Ortiz Gurdián de Nicaragua y Paiz de Guatemala (que realiza una bienal de artes plásticas desde la década de los 70 en ese país) se ha realizado con regularidad desde entonces, con sede itinerante en las distintas capitales de los países centroamericanos. Se han organizado diez versiones, las cuales (con la excepción de Belice) se ha celebrado al menos una vez en cada país de la región. Las versiones locales y regionales de este evento en Costa Rica han sido organizadas por la fundación Empresarios por el arte.

Finalmente, un esfuerzo importante (aunque menos relevante que los anteriores) por promover la regionalización del arte centroamericano, fue la creación (desde Costa Rica) de la revista ArtMedia. Esta publicación periódica, que editó entre el 2004 y el 2010 un total de dieciocho números financiados mediante inserción de anuncios comerciales, funcionó como un visibilizador del arte costarricense y centroamericano hacia fuera de la región, aunque principalmente dentro de los circuitos comerciales del mercado global del arte, ya que su principal espacio de distribución fueron las ferias internacionales de arte de Miami, Madrid, Estambul entre otras.

La regionalización del arte centroamericano ha sido también, fruto de orientaciones de las agencias internacionales de financiamiento, así como del mecenazgo corporativo vinculado en red regional. Se ha beneficiado del aporte de la cooperación internacional (la agencia holandesa Hivos, sobre todo, aunque también de diversas fundaciones, como Gate, Ford, Getti, Principe Claus, Rockefeller, etc.), así como por la red de fundaciones empresariales que organizan la bienal (en la que participa una organización no empresarial, Mujeres en las artes, de Honduras, que es parcialmente financiada por Hivos, fundación que también ha financiado al MADC y Teor/éTica).

Por contraparte, con la excepción de Costa Rica a través del MADC y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Panamá, los Estados y las organizaciones regionales de carácter multilateral (como el Sistema de Integración Centroamericana (SICA) y otras instancias, como el Consejo Superior Universitario de Centro América (CSUCA), importante en su momento), han sido los grandes ausentes en este proceso de configuración de una nueva regionalidad artística centroamericana. Esa integración ha sido promovida tanto desde arriba (las agencias de cooperación y las fundaciones

corporativas, en parte embebidas por el interés por la "multiculturalidad" generado en los centros) como desde abajo (los distintos actores nacionales, en especial los propios artistas y curadores) de las instituciones estatales y regionales de corte multilateral.

En conclusión, la vinculación artística (producción, circulación y recepción) dentro del área ha alcanzado un importante nivel de institucionalización, conformando una comunidad artística centroamericana que actúa en forma de una red en extremo flexible. Sin embargo, en el caso costarricense, pero probablemente también en otros casos nacionales, el interés por vincularse con otras instituciones y agentes de la región parece responder, más que a la búsqueda de legitimación del arte costarricense en el ámbito regional, a la necesidad de generar estrategias de asociación regional con fines a una proyección extrarregional, lo que recuerda a los postulados de regionalismo abierto promovidos en los últimos años en América Latina como nuevo modelo de vinculación regional.

Así, si bien existe un interés explícito y sostenido entre los principales agentes del arte contemporáneo costarricense por establecer vínculos a nivel centroamericano, ese interés parece trascender la búsqueda y configuración de un espacio regional de circulación y legitimación del arte costarricense contemporáneo. En ese modelo, el MADC y Teor/éTica han jugado un importante papel tanto en la integración de lo centroamericano, como en la mediación de lo ístmico hacia fuera de la región. La relativa consolidación a nivel local de esas instituciones le ha dado una importante continuidad, al menos por una década, a ese proceso[23].

[23] En los otros países centroamericanos, la institucionalidad artística de la contemporaneidad opera básicamente al margen del Estado, sea desde el ámbito empresarial (la Fundación Ortiz Gurdián de Nicaragua, la Fundación Paiz de Guatemala y la Fundación Fernández-Pirla de Panamá), sea desde organizaciones de la sociedad civil (como Mujeres en las Artes "Leticia Orejuela", de Honduras; la Curandería de Guatemala; Artefacto de Nicaragua; la Escuela Espira/Espora de Nicaragua; etc.). Por contraste, en Costa Rica el peso de las fundaciones corporativas y de organizaciones de la sociedad civil es menor.

Sin embargo, esta regionalización y contemporaneización como base para una internacionalización extrarregional del arte costarricense no implica una estrategia compartida entre estas instituciones, las que, si bien cooperan en ese propósito, mantienen sus propias agendas y orientaciones. Los desajustes entre visiones han sido más evidentes en el caso de la Bienarte, que parece compartir menos el entusiasmo por la contemporaneidad y la internacionalización. Pese a que el sistema BAVIC se ha convertido (sobre todo gracias a los jurados extrarregionales) en importante espacio para la regionalización, el interés por esos certámenes en las otras instituciones (MADC y Teor/éTica) parece ser limitado, probablemente por su modesto efecto en la proyección extrarregional, además de que el formato básicamente no curatorial que se mantuvo por mucho tiempo (y de manera desigual según el país) ha sido percibido como una limitación a la contemporaneización[24].

Por otro lado, no deja de ser paradójico que este proceso de regionalización del arte contemporáneo se produjo al mismo tiempo en que algunos de sus principales agentes cuestionan las dificultades para hacer efectiva la existencia del arte centroamericano (algo que ya ocurrió con el arte latinoamericano, como vimos antes) o incluso de lo 'centroamericano', considerado en parte un resabio colonial. Por ejemplo, Virginia Pérez-Ratton, señala que en la región existe una multiplicidad y el sentimiento es más de insularidad que de cohesión, lo cual la lleva a promover menos una unificación de los lenguajes o las prácticas artistas que la articulación de nexos entre la multiplicidad, promoviendo así lo que podríamos denominar una regionalización táctica antes de una estratégica[25]:

[24] Cuando los medios ocasionalmente le prestan atención al arte contemporáneo, lo hacen en términos nacionalistas, valorando estos eventos como un escenario para la verificación regional de un pretendido liderazgo y la supremacía del arte costarricense en la región.

[25] Sería paradójico pretender construir, desde lo contemporáneo, una unidad de estilos o maneras de hacer del arte, cuando el 'paradigma contemporáneo' se define, entre otras cosas, por la permanente trasgresión de los límites y la experimentación sin fin. Por otro lado, si se toma en cuenta el carácter deconstructivo del arte contemporáneo en relación con las 'identidades', especialmente de las nacionales o regionales, se perciben ciertas aporías en hablar

> es obvio que resulta imposible pretender definir un solo lenguaje artístico pertinente al área, o describir una práctica regional específica o única. La noción de arte centroamericano –como la de arte latinoamericano– es tan inútil como la categoría de 'arte oriental' para abarcar el arte tailandés, el japonés, el coreano y el chino, por ejemplo. Estas nociones provienen de determinaciones geográficas tradicionales, originadas en el periodo colonial y que en los tiempos actuales de 'transterritorialidad' general, ya no resultan válidas. Sin embargo, hay algunas circunstancias que pueden al menos articular nexos entre sus multiplicidades[26].

A fines de la primera década de los 2000, la misma Virginia Pérez-Ratton reconoce que ha logrado establecerse y validarse un espacio centroamericano para el arte contemporáneo: «el espacio interno de Centroamérica se ha validado: es un espacio de legitimación y poco a poco se está estableciendo un proceso propio de circulación interna. Ese ha sido un trabajo conjunto de muchos actores en la región»[27]. Más aún, esa gestora consideraba que

---

de arte centroamericano contemporáneo, así como de arte contemporáneo costarricense. He bordeado este tema en S. VILLENA, "Construcciones/Invenciones. Las imágenes de la nación en tres tiempos", en el catálogo MADC, *Construcciones/Invenciones. De la Suiza centroamericana al país más feliz del mundo*, MADC, San José 2013, pp. 69-73.

[26] V. PÉREZ-RATTON, "Centroamérica ¿cintura o corsé de América?, en J. OYAMBURU (ed.), *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, CCECR, San José 2000, p. 77.

[27] V. PÉREZ-RATTON, entrevistada por Darío Chinchilla, "Cosecha ístmica", en *La Nación, Áncora*, 12 de julio de 2009, en línea <www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora2021583.html> (consultado el 4 de febrero de 2019). En el proceso de construcción/invención del arte contemporáneo centroamericano han participado, desde los años 90, diversos actores, individuales e institucionales, en y desde espacios nacionales, regionales y extrarregionales. Aquí me he centrado en los actores costarricenses más relevantes, sin referirme (salvo menciones puntuales) a los actores que intervinieron, a favor o en contra, de esa construcción en otros países. Por contraste con Costa Rica donde el Estado juega un papel central, aunque ciertamente no exclusivo, en los otros países centroamericanos la institucionalidad artística contemporánea opera básicamente al margen del Estado, sea desde el ámbito empresarial (la Fundación Ortiz Gurdián de Nicaragua, la Fundación Páiz de Guatemala y la Fundación Fernández-Pirlo de Panamá), sea desde organizaciones de la sociedad civil (como Mujeres en las Artes "Leticia Orejuela", de Honduras; la Curandería de Guatemala; Artefacto de Nicaragua; la Escuela Espira/Espora de Nicaragua; etc.). Ver: VILLENA, "The Ut(r)opian Globalization of

finalmente este lugar «inconcluso y dudoso» que es Centroamérica había logrado estar presente «de manera digna en un mundo globalizado», rompiendo las barreras de lo «chiquitico y provinciano, y ver hacia el mundo sin perder de vista que estamos en la cintura de América, que no somos más pero tampoco menos que nadie»[28].

El momento apoteósico de este proceso habría sido la mega-exposición *Estrecho Dudoso* (San José de Costa Rica, 2006-2007). Según Pérez-Ratton: «el evento proyectó la región al mundo, y cumplió con su cometido de romper definitivamente los límites geográficos hacia otras latitudes, pero manteniendo y preservando un sentido de Lugar y pertenencia en el Estrecho Dudoso»[29].

Esta actividad, curada por Pérez-Ratton en colaboración con Tamara Días Bringas, habría sido «el mayor evento artístico jamás realizado en el área» y le habría dado «al Lugar otro tipo de visibilidad además de integrar a todos los artistas al mismo nivel», además de que «proyectó la capacidad organizativa interna para emprender y llevar a término un megaproyecto», logrando consolidar «la credibildad de lo local ante los donadores internacionales, ante los coleccionistas y galerias del mundo entero»[30]. En definitivia, *Estrecho Dudoso* habría sido:

> la culminación de años de investigación a partir de la acumulación de un amplio acervo documental, fue la consolidacion de vínculos iniciados más de quince años atrás, todo lo cual resultó en un rompimiento de los límites en una geografía expandida, una geografía convertida en Lugar[31].

Central American Contemporary Art", en GUASCH - JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*.

[28] V. PÉREZ-RATTON, "Discurso de aceptación del Premio Magón", en ACUÑA ORTEGA – ORTIZ WALLNER – RATTON PÉREZ (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, p. 95.

[29] ID., "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", en *Ivi*, p. 81.

[30] *Ivi*, pp. 81-82.

[31] *Ibidem*.

¿El agotamiento táctico del «arte contemporáneo centroamericano»?

Desde hace aproximadamente una década, esa validación de lo contemporáneo centroamericano como un sujeto emergente o lugar táctico dentro del contexto del arte global parece estar atravesando por una encrucijada, cuando no por su agotamiento. Sintoma de un desenganche costarricense es la relativa erosión del interés táctico del modelo del arte contemporáneo centroamericano en la base institucional sobre la que esa categoría se edificó y construyó en Costa Rica desde mediados de los años 90. Arriesguemos, pues, algunas consideraciones provisionales sobre el devenir reciente del 'arte centroamericano contemporáneo' en el marco de tres de las instituciones clave anteriormente analizadas: Teor/éTica, el MADC y la Bienarte (y el sistema Bienal Centroamericana de Artes Visuales, BAVIC).

La Fundación Ars Teor/éTica atravesó por un periodo incierto a raíz del lamentable fallecimiento de la principal promotora del arte contemporáneo centroamericano, la curadora costarricense Virgina Pérez-Ratton (1950-2010). Su muerte prematura significó una importante pérdida para la escena nacional y regional, pero también un momento de quiebre para la institución que ella había creado a fines del siglo XX. Después de un periodo en el que Teor/éTica estuvo prácticamente en un estado de hibernación, se han ejercitado varios modelos de gestión, dirección y curatoría. Más allá de las valoraciones específicas (es una tarea pendiente) que puedan hacerse de los logros y limitaciones de las propuestas planteadas e implementadas por quienes han ocupado la dirección o han ejercido como curadores, Teor/éTica parece haber tomado distancia del propósito fundamental que su fundadora le había impreso: convertir al arte contemporáneo centroamericano en un actor emergente dentro del campo global del arte.

Por otra parte, el MADC ha mermado (aunque en menor medida) su proyección centroamericana, concentrándose principalmente en la formacion de un 'canon contemporáneo', mediante la promoción del arte costarricense más consagrado y, en menor medida, por la exhibición de la obra de algunos nombres destacados de otros países de la región, así como (en un perfil más bajo) de artistas locales emergentes. En esta última década, luego de *¿Qué Centroamérica?* (2006), ya referido, el principal evento centroamericano ha sido la celebración de los 20 años de su creación, con la

exposición y foro El día que nos hicimos contemporáneos (2014), curada por la guatemalteca Rosina Cazali y en la cual participaron artistas de toda la región, alternando con 'teóricos' principalmente locales. Sin embargo, esa actividad conmemorativa estuvo lejos de tener el impacto (re)fundacional que tuvo el simposio Temas Centrales: aquél marcó un deseo auroral por la contemporaneidad centroamericana; éste operó como un síntoma de agotamiento de esa pulsión.

En adelante, las exposiciones y eventos realizados por el MADC, incluido el concurso de video creación "Inquieta imagen" (creado el año 2002), que ha estado al borde de la agonía en los últimos años, han decaído en su perfil centroamericanista. Asimismo, el MADC ha dirigido parte de sus esfuerzos a la promoción internacional del arte costarricense, por ejemplo, organizando el primer pabellón nacional (no regional) en la Bienal de Venecia (2013)[32], participación que fue suspendida luego de una cuestionada presencia en el año 2015, organizada sin participación del MADC, al que por ley le corresponde esa función. En resumen, como tendencia, el MADC ha cambiado su rumbo y ha inclinado la balanza hacia lo nacional en relación con lo regional, así como hacia lo consagrado en relación con lo emergente.

Finalmente, la situación de la Bienarte-BAVIC es paradójica. Por un lado, la organización de la X Bienal Centroamericana (Costa Rica, 2010),

[32] Virginia Pérez-Ratton realizó una cruzada personal para que artistas centroamericanos fueran incluidos en las exposiciones principales en ese evento, considerado la Meca del arte global, lo que se logró a partir de 2001 en adelante, habiendo incluso obtenido dos estatuillas como artistas emergentes la guatemalteca Regina Galindo y el costarricense Federico Herrero. La participación costarricense en bienales internacionales a inicios de milenio fue motivo de una exposiciòn realizada en el MADC a fines de 2002 e inicios de 2003, con la coordinaciòn de Ernesto Calvo; ver la presentación de la misma en <www.madc.cr/index.php/es/expo/ costa-rica-en-las-bienales-2001-2002-venecia-caribe-cuenca-lima-sao-paulo-centroamerica> (consultado el 4 de febrero de 2019). Sobre la cuestionada participación en Venecia, ver D. SALAZAR, "Dos artistas del cuestionado salón tico en Bienal de Venecia son cónyuges de diplomáticos ticos", en <www.ameliarueda.com/nota/bienal-venecia-madc-costa-rica-dos-artistas-conyuges-diplomaticos-ticos> (consultado el 4 de febrero de 2019).

finalmente superaba las rémoras en su proceso de contemporaneización, reiteradamente criticadas por los promotores de ese paradigma, incluidos los expertos internacionales invitados regularmente como jurados, pero también por curadores locales como la misma Virginia Pérez-Ratton y los curadores de la diáspora cubana en Costa Rica, como Tamara Díaz, Ernesto Calvo y Clara Astiasarán. La X edición, que tuvo como curadora principal precisamente a Tamara Díaz, fue, así, la primera que efectivamente rompió *in toto* con el modelo de salón regional para el cual se realizaban salones nacionales clasificatorios, según un modelo futbolístico, como en algún momento ironizó Clara Astiasarán.

En una valoración previa señalé que la novena versión, a celebrarse hacia fines de 2013, sería un buen momento para saber si, finalmente, la bienal terminaría su agonía. Menos pesimista que Jacob Karpio y Clara Astiasarán, que anunciaron la «muerte de la bienal» ya hace algún tiempo, decía que si el cisne agonizante no mutaba en ave fénix, habría que considerar seriamente el llamado de Ernesto Calvo a «torcerle el cuello al cisne»[33]. Esa posibilidad terminó siendo realidad, no sin antes generar la ilusión de que, efectivamente, el ave fenix renacía: la décima bienal nacional (que tendría que haberse realizado en 2015) fue suspendida, según se argumentó en el momento, porque en Costa Rica se realizaría el 2016 la bienal centroamericana. La décima regional sería, sin embargo, la última edición en realizarse.

El consorcio de asociaciones corporativas que organiza este evento no ha emitido hasta ahora un comunicado oficial señalando las razones por las cuales no ha vuelto a organizar la bienal de Costa Rica; no se sabe si habrá XI bienal

[33] Ver S. VILLENA, "El discreto desencanto con Bienarte. Las bienales de artes visuales en Costa Rica", *Revista virtual Arteamerica*, 2013, 31, en línea <www.artea merica.cu/31/dossier/sergiovillena.htm> (consultado el 4 de febrero de 2019); S. VILLENA, "¿Adiós a la globananalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional", *Revista Hoja Filosófica*, 2016, 40, pp. 11-16. Un ejemplo de malestar con la BAVIC, en la nota de NADIE (seudónimo), "BAVIC9 o el cementerio futurista cien años más tarde", en línea <losblogs.elfaro.net/versatil/2014/09/bavic9-o-el-cemente rio-futurista-cien-años-tarde.html> (consultado el 4 de febrero de 2019).

regional, en principio previstas para el 2017 y 2018, respectivamente; tampoco ha comunicado si volverá a reeditarlas en un futuro próximo. Algunos consideran que el nuevo formato del evento era muy exigente para el presupuesto que los organizadores estaban dispuestos a aportar, lo que habría apagado el entusiasmo del mecenazgo privado para financiar un evento que, por lo demás, frecuentemente generaba un 'discreto desencanto' entre sus participantes, que en Costa Rica contribuyó a la creación de una No-Bienal, que curiosamente parece haber sobrevivido a la Bienarte[34]. De cualquier manera, mientras no exista acta formal de defuncion del sistema BAVIC, el suspenso continua; por ahora, el cisne está más desaparecido que muerto[35].

Conclusiones tentativas

> El punto clave reside en quien ejerce la decisión cultural, y en benefició de quién ésta es tomada –no solo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales-. Una agenda utópica sería pensar una metacultura [global] reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.
>
> (G. Mosquera)

La configuración de una ecología artística contemporánea, ha implicado importantes transformaciones en el régimen de producción, circulación y recepción del arte en Costa Rica. En un proceso sostenido que incluye distintos momentos clave, se ha configurado una nueva geografía artística

[34] Sobre este 'no-evento', ver el sitio web <lanobienal.com> (consultado el 4 de febrero de 2019).

[35] En "¿Quién mató la Bienal?", Miguel Flores Castellanos, reflexiona sobre las razones que podrían haber llevado a su fin a este evento. Ver M. FLORES CASTELLANOS, "¿Quién mató la Bienal?", *La Hora*, 11 de mayo de 2018.

(*artscape*) costarricense, forjado mediante un conjunto de estrategias de internacionalización, al menos en cuatro escalas distintas: lo regional centroamericano (en algunos casos articulado a lo caribeño), lo latinoamericano, lo iberoamericano y lo global. El 'tercer mundo' o la relación sur-sur, o si se quiere el Sur global, pareciera estar ausente en este proceso de internacionalización del arte costarricense.

Esta nueva geografía ha sido producida desde mediados de los 90, mediante un conjunto de acciones realizadas por determinados sujetos desde la nueva institucionalidad del arte costarricense que, en ese período, se fue configurando según el paradigma de lo contemporáneo. Estos actores, individuales y colectivos, llevaron adelante un conjunto de tácticas y estrategias con las que han buscado configurar, más que un campo artístico nacional autónomo (tendencia característica del arte costarricense, sobre todo entre los años 60 y 80) como un nodo en una ecología artística conformada en redes (formales e informales) supralocales. Así, han orientado sus esfuerzos a establecer un conjunto de circuitos de doble dirección por los que, en los últimos cinco lustros, ha fluido el arte contemporáneo producido desde Costa Rica, pero también ha canalizado hacia Costa Rica el arte contemporáneo producido en las cuatro escalas de internacionalización señaladas.

De esa forma, el arte costarricense se fue paulatinamente posicionado en los escenarios internacionales de modo escalonado, poniendo en operación estrategias de vinculación y de identificación/diferenciación segmentadas en lo que se refiere al contexto geográfico de pertinencia en el que se busca representar o al menos visibilizar, en los escenarios globales: lo costarricense, lo centroamericano/mesoamericano/gran caribeño, lo latinoamericano, lo iberoamericano, lo periférico y lo global. Así, dependiendo del escenario en el que se presenta y la escala en la que se interactúa, se interpreta tácticamente una identidad artística de escala variable que se muestra como portadora de una diferencia o especificidad que remite a un contexto geográfico elástico, que puede ser más o menos reducido o ampliado según la circunstancia (más o menos negociada con el otro hegemónico) lo exija.

Hasta ahora, la escala de representación más frecuente y exitosa ha sido la de arte centroamericano (¿arte desde Centroamérica?), a veces en conjunto con la de arte caribeño. Esa regionalización ístmica, realizada sobre una suerte

de sinergia de distintos esfuerzos locales antes atomizados, ha sido beneficiosa el arte contemporáneo costarricense. Además de participar en un circuito/red regional, le ha permitido ganar legitimidad en el contexto local y regional, así como ocupar algunas posiciones dentro del campo artístico global, aunque parece estar todavía lejos de cumplir la aspiración de ser reconocida como sujeto pleno. Es decir, la regionalización habría funcionado como estrategia para robar una tajada del pastel global, pero (al menos por ahora) no parece ser suficiente para remontar el linde de la historia o, como dice Mosquera en el exergo a este acápite, en cambiar la balanza en lo que respecto a la decisión cultural en los circuitos internacionales.

En un balance personal de este proceso, Virginia Pérez-Ratton concluye, empero, con una nota optimista:

> En realidad, lo importante ha sido el cambio en la auto-percepción, y que los centroamericanos se planteen a sí mismos como miembros de una sociedad global –y no como un tercer mundo bananero. Se ha logrado establecer un diálogo fructífero con artistas internacionales, con quienes se ha trabajado, y se ha buscado establecer afinidades frente a conceptos como identidades, pertenencia y pertinencia, contexto, circulación y legitimación. Ha sido una cuestión de actitud, de construcción identitaria y de autoestima[36].

Sin embargo, la inserción en el campo global por medio de la regionalización institucionalmente promovida parece haber alcanzado un punto de inflexión. Dos de las principales instituciones (Teor/éTica y MADC) han bajado su perfil centroamericanista; la BAVIC simplemente ha dejado de operar. Esta tendencia hacia la desinstitucionalización de lo centroamericano en el arte contemporáneo costarricense, no niega los efectos positivos en cuando a la inserción global alcanzados en los últimos 20 años. En años recientes, se ha hecho bastante frecuente que algunos artistas nacionales consagrados participen en eventos internacionales, incluidas exposiciones organizadas en el

[36] PÉREZ-RATTON, "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", en ACUÑA ORTEGA – ORTIZ WALLNER – RATTON PÉREZ (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un Estrecho Dudoso*, p. 79.

marco del *mainstream*. Retomando el modelo futbolístico con el que ironizaba Astiasarán, podríamos concluir señalando que algunos jugadores destacados del arte contemporáneo costarricense (y centroamericano) han encontrado lugar en importantes escenarios del siglo XXI, pero eso no lo ha logrado la selección nacional… y tampoco los técnicos-curadores.

Bibliografía

Acuña Ortega, Victor-Hugo – Ortiz Wallner, Alexandra – Ratton Pérez Dominique (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/éTica, San José 2012.

Agamben, Giorgio. *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2007

Alberro Alexander – Smith Terry – Rebentish Julien– Giunta Andrea– Lee Pamela, *¿Qué es arte contemporáneo hoy?,* Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2011.

Badiou, Alain. "Las condiciones del arte contemporáneo", en VV.AA. (Ed.), *El arte no es política / La política no es arte*, Brumaria, Madrid 2014.

Bishop, Claire. *Infiernos artificiales*, Taller de ediciones económicas, Madrid 2017.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* Anagrama, Madrid 2002.

Calvo, Ernesto. "De inconsistencias, omisiones y ligerezas. –A propósito de ciertos malinchismos encubiertos", *Arteamérica*, en línea en www.arteamerica.cu/1/dossier/ernesto.htm.

Chinchilla, Darío. "Cosecha ístmica", entrevista a Virginia Pérez Ratton, en *La Nación, Áncora*, 12 de julio de 2019, en línea <www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora202 1583.html>.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires 1999.

Díaz, Doriam. "Para discutirlo central", *La Nación*, 13 de abril de 2000, en línea <www.nacion.com/viva/2000/abril/13/cul2.html>.

Escobar, Ticio. "El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global", en <www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997__ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html>.

Flores Castellanos, Miguel. "¿Quién mató la Bienal?", La Hora, 11 de mayo de 2018.

Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX,* Alianza, Madrid 2006.

Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística,* Casimiro, Madrid 2017.

Medina, Cuauhtémoc. "Contem(t)porary: Once tesis", *RevistArquis*, 2 (2013), 1, en línea <revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619>.

Mosquera, Gerardo. "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en José Jimenéz y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid 1999, pp. 57-67.

Mosquera, Gerardo. "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", *ArtNexus*, 2001, 48, en línea <artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624&lan=es&x=1>.

NADIE (seudónimo), "BAVIC9 o el cementerio futurista cien años más tarde", en <losblogs.elfaro.net/versatil/2014/09/bavic9-o-el-cementerio-futurista-cien-años-tarde.html>.

Pérez-Ratton, Virginia. *Mesótica I, the america non representativa***,** MADC, San José 1995.

Pérez-Ratton, Virginia (ed.), *Temas Centrales*, Teor/éTica, San José 2000.

Pérez-Ratton, Virginia. "Centroamérica ¿cintura o corsé de América?", en Jesús Oyamburu (ed.), *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, CCECR, San José 2000, pp. 75-85.

Pérez-Ratton, Virginia (ed.) "El istmo dudoso: Centroamérica", *Revista Atlántica*, 2002, 31, número especial dedicado a Centroamérica.

Pérez-Ratton, Virginia – Olmo, Santiago (eds). TODO INCLUIDO. Catálogo de la muestra, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2004.

Pérez-Ratton, Virginia. "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", en Victor Hugo Acuña Ortega – Alexandra Ortiz Wallner – Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesia por un estrecho dudoso*, Teor/éTica, San José 2012, pp. 39-87.

Pérez-Ratton, Virginia. "Discurso de aceptación del Premio Magón", en Victor Hugo Acuña Ortega – Alexandra Ortiz Wallner – Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesia por un estrecho dudoso*, Teor/éTica, San José 2012, pp. 91-101.

Ramírez, Mari Carmen. "Contexturas: lo global a partir de lo local", en José Jiménez – Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid 1999, pp. 35-67.

Richard, Nelly. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial", *Ramona. Revista de artes visuales*, 2009, 91, pp. 24-30.

Salazar, Daniel. "Dos artistas del cuestionado salón tico en Bienal de Venecia son cónyuges de diplomáticos ticos", 7 de abril de 2015, en <www.ameliarueda.com/nota/bienal-venecia-madc-costa-rica-dos-artistas-conyuges-diplomaticos-ticos>.

Silverman, Kaja. *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid 2009.

Solano, Andrea. "Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo", La Nación, 13 de enero de 2010, en <www.nacion.com/viva/cultura /exportadora-del-arte-del-istmo-hacia-el-mundo/VUGICZSEWNBPDK4JAJUAV5HYKE/story/>.

Traba, Marta. "Cultura de la resistencia", en Marta Traba, *Mirar en América*, Fundacion Biblioteca Ayacucho, Caracas 2005, pp. 37-57.

Villena, Sergio. "¿Adiós a la globananalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional", *Revista Hoja Filosófica*, 2016, 40, pp. 11-16.

Villena, Sergio. "Construcciones/Invenciones. Las imágenes de la nación en tres tiempos", en el catálogo MADC, *Construcciones/Invenciones. De la Suiza Centroamericana al país más feliz del mundo*, MADC, San José 2013, pp. 69-73.

Villena, Sergio. "El arte latinoamericano en busca del tiempo presente", catálogo de la exposición *El día que nos hicimos contemporáneos. XX Aniversario del MADC,* curada por Rosina Cazali, MADC, San José 2016, pp. 178-181.

Villena, Sergio. "El discreto desencanto con Bienarte. Las bienales de artes visuales en Costa Rica", *Revista virtual Arteamerica*, 2013, 31 (número especial sobre arte contemporáneo de Costa Rica) en <www.arteamerica.cu/31/dossier/sergiovillena .htm>.

Villena, Sergio. "Memories of Globananalization. Geoeconomics and Contemporary Art in Central America", en Rafael Pinilla y Christina Grammatikopoulou (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age II. The Territories of Contemporary,* Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 27-45.

Villena, Sergio. "The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art", en Anna Maria Guasch y Nasheli Jiménez del Val (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 123-143.

Villena, Sergio. *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura*, Germinal, San José 2015.

Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Editorial Debate, Ciudad de México 2009.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
   a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
   b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
   a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
   b. Los estilos de letra serán los siguientes:
      i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal
      ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
      iii. Nombre del autor: versalita
      iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
      v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
   c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
   d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «....». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte de

texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página.
g. Obras citadas:
   i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
   ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
   iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
   i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
   ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
   a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
   b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
   c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
   d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).

Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico).

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

Dialnet

latindex

INDEXED BY LatAm Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poetica (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
Amérika (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/nativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogie (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluenze (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Critica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CILHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, História e Memória (Brasil)
Meridional (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Iberò Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

finito di stampare
nel mese di novembre 2019
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-538-4

ISSN: 2035-1496

€ 12,00